PQ
2189
.B32
C433
1905

Crelé

Un Roman de Barbey d'Aurevilly

U d'/of OTTAWA
39003002469319

EUGÈNE GRELÉ
Docteur ès lettres.

UN ROMAN
DE BARBEY D'AUREVILLY

« GERMAINE » OU « CE QUI NE MEURT PAS »

Extrait de la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, d'Octobre-Décembre 1904.

PARIS
LIBRAIRIE ARMAND COLIN
5, RUE DE MÉZIÈRES, 5

1905

Cet extrait ne peut être mis dans le commerce.

A Monsieur
Respectueux hommage de l'auteur
Eugène Gelé

UN ROMAN

DE BARBEY D'AUREVILLY

« GERMAINE » OU « CE QUI NE MEURT PAS »

COULOMMIERS

Imprimerie Paul Brodard.

CE-FR

EUGÈNE GRELÉ
Docteur ès lettres.

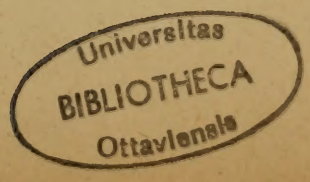
UN ROMAN
DE BARBEY D'AUREVILLY

« GERMAINE » OU « CE QUI NE MEURT PAS »

Extrait de la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, d'Octobre-Décembre 1904.

PARIS
LIBRAIRIE ARMAND COLIN
5, RUE DE MÉZIÈRES, 5

1905



PQ
2189
.B32C433
1905

UN ROMAN
DE BARBEY D'AUREVILLY

« GERMAINE » OU « CE QUI NE MEURT PAS »

I

Le 18 août 1835, Barbey d'Aurevilly, qui se dénommait alors très prosaïquement Jules Barbey, écrivait de Caen à son ami Guillaume-Stanislas Trebutien[1], Caennais de naissance et Parisien de fraîche date, mais toujours Normand de cœur : « Je n'entends guère parler de vous, mon cher Trebutien. Mauvais signe. Si mon livre avait été vendu, vous me l'auriez mandé à coup sûr. Ces jours derniers (vous l'avez su sans doute) j'ai écrit à Guérin[2], et je lui disais que vous retirassiez des pattes de Levavasseur ma pauvre *Germaine* trop humiliée, puisque vous aviez lieu de croire que le marché ne se conclurait pas. Je ne veux pas endurer plus longtemps les critiques de ces marchands de papier noirci... Je ne doute pas de votre zèle : l'affaire manquée avec Levavasseur, il faut la conclure avec un autre. Colères et déboires, j'avalerai tout, mais il faut que le livre soit vendu. C'est l'important[3]. »

Ce livre de *Germaine*, qui était le premier roman de Barbey d'Aurevilly, ne fut vendu à un éditeur, ni cette année-là, ni les suivantes. Pendant *quarante-huit ans* — tout près d'un demi-siècle — il resta pour compte à son auteur. Celui-ci, malgré de fréquentes alternatives d'illusion et de découragement, eut la sagesse de ne désespérer jamais tout à fait du sort de sa « fille aînée » (c'est ainsi qu'il l'appelait familièrement). Jamais non plus il ne consentit à douter de la valeur de cette juvénile création où il avait mis, disait-il, toutes les fureurs passionnées de sa vie d'adolescent. Et, pour bien marquer l'intérêt qu'il y prenait lui-même

1. G.-S. Trebutien (1800-1870) fut l'ami le plus intime de Barbey d'Aurevilly et son éditeur en diverses circonstances.

2. Georges-Maurice de Guérin (1810-1839), le poète en prose du *Centaure*, a été pendant sa trop courte existence le « frère d'esprit et d'âme » de Barbey d'Aurevilly (Cf. Grelé, *J. Barbey d'Aurevilly, sa vie*, in-8, Caen, Jouan, éditeur).

3. Correspondance inédite de Barbey d'Aurevilly avec Trebutien. Cette correspondance sera, je l'espère, bientôt publiée.

et les vastes espérances qu'il fondait sur ses destinées futures, il la retirait de temps en temps des cartons où elle dormait en attendant son heure, la contemplait avec l'orgueil d'un père pour sa progéniture et — ce qui vaut mieux encore — cherchait à la corriger de ses défauts. « Il faudrait pourtant songer à la marier », disait-il parfois à Trebutien. Mais les épouseurs n'affluaient pas. Seulement d'Aurevilly, dans son enthousiasme paternel, comptait toujours sur la bonne fortune d'une prochaine union, même tardive. Ce ne serait plus sans doute le mariage d'inclination rêvé : ce serait au moins un solide mariage de raison.

De 1835 à 1856, Barbey d'Aurevilly promène son manuscrit de librairies en librairies et de revues en revues. Partout il subit le même accueil peu encourageant. François Buloz, au vertueux jugement de qui il a l'audace de soumettre sa *Germaine*, se signe et bannit des bureaux de la *Revue des Deux Mondes* le téméraire et coupable auteur d'une pareille monstruosité. Les éditeurs de *L'Amour Impossible* et de *La Bague d'Annibal*, auxquels il l'offre successivement, n'en sont pas davantage charmés. En 1851, il la présente à Amyot, qui va publier *Une Vieille Maîtresse* et ne veut point s'engager dans deux aventures à la fois. Même réponse, en 1854, de la part de Cadot, qui consent à éditer *L'Ensorcelée*, mais n'entend pas se risquer à faire paraître *Germaine*.

De guerre lasse, d'Aurevilly en vient à considérer sa fille aînée comme une de ces victimes expiatoires qu'il faut savoir sacrifier au moins momentanément. Il la met en pension chez Trebutien. « Je vais, écrit-il à son ami le 24 décembre 1856, vous acheter du thé que vous recevrez pour vos étrennes avec le manuscrit de *Germaine*, ce monstre, ce Python écrasé dans son venin, mais qui a sur les écailles un reflet d'or des flèches d'Apollon, son vainqueur! » C'est un monstre en effet cette Germaine, mais un beau monstre, que d'Aurevilly, son Apollon, a été assez heureux pour parer de grâces extraordinaires.

L'admirable Trebutien, sitôt en possession du manuscrit qu'il regarde comme un trésor, se met à l'œuvre. Il veut faire pour son ami une copie merveilleusement calligraphiée du roman qui lui est confié. Et son dévouement ne se borne pas à transcrire avec la plus minutieuse sollicitude les pages ardentes où la juvénile passion de Barbey d'Aurevilly s'est donné libre carrière. Il va jusqu'à reproduire pieusement les moindres corrections, retranchements et surcharges dont l'auteur a constellé son manuscrit. La moins comme la plus importante syllabe, effacée ou ajoutée par le romancier, se retrouve dans la copie de Trebutien. Tout y est,

ratures et annotations; l'orthographe parfois fantaisiste y est scrupuleusement respectée. Il n'est pas jusqu'à l'écriture matérielle elle-même, dans la forme particulière qu'affectionne d'Aurevilly et dans la disposition souvent assez singulière et inégale qu'il assigne à chacun de ses feuillets — comme pour en rompre la monotonie — qui n'y soit fidèlement imitée. Par un génial effet de son admiration jamais en défaut, Trebutien en arrive à écrire comme son grand ami et à donner l'illusion d'un manuscrit autographe.

En comparant les deux textes, je suis certain qu'on ne remarquerait pas entre eux la plus minime différence, tellement Trebutien a lu et relu sa copie avec l'original sous les yeux. S'il fallait citer des exemples de cette piété vraiment fraternelle, je n'aurais qu'à remarquer tel ou tel mot que d'Aurevilly a jugé bon de supprimer dans son œuvre et de remplacer par un autre. Ce mot, le copiste tout d'abord le reproduit, puis le biffe d'un trait comme dans le manuscrit. S'agit-il même d'une virgule que l'auteur a mise et ensuite effacée? Trebutien n'apporte pas, à la marquer et, aussitôt après, à la barrer, une moins méticuleuse attention.

Une pareille copie vaut à coup sûr un autographe, du moins au regard de la critique. Je dirai tout à l'heure l'importance de cette observation préliminaire.

Trebutien, qui avait commencé de transcrire *Germaine* le mardi 17 février 1857 (ainsi qu'il le note au bas de la première page de sa copie) acheva seulement sa chère besogne (toujours d'après ses indications) le dimanche 13 juin 1858. Il avait mis près de seize mois à s'acquitter de la mission de confiance dont il avait été investi. Sa copie formait deux volumes in-4° ; le premier, de 280 pages; le second de 245. Il n'avait guère, en moyenne, transcrit plus d'une page chaque jour. Il est vrai que chacune de ces pages était une merveille de calligraphie; mais les plus longues n'avaient pourtant que vingt-quatre lignes et les plus étendues de ces lignes ne renfermaient que cinquante lettres. L'ensemble formait un joli bijou d'art finement ciselé, et Barbey d'Aurevilly pouvait être désormais doublement fier de sa *Germaine*, devenue tributaire des bons soins d'un ami dévoué.

Malheureusement, à l'heure même où Trebutien finissait de copier le précieux manuscrit, il était sur le point de se brouiller à jamais avec Barbey. Je n'ai point à redire ici les causes de cette rupture soudaine entre deux compagnons d'esprit et de cœur si bien faits pour s'entendre toujours, ni les funestes conséquences qu'elle entraîna. Le sujet est douloureux à traiter : le moment

n'est encore pas venu, où l'on pourra projeter une lumière décisive sur cet épisode de la vie de d'Aurevilly. J'y ai fait allusion ailleurs[1], sans vouloir entrer dans des détails qu'il est inutile de livrer à la curiosité publique. Des froissements d'amour-propre, envenimés par la jalousie et la susceptibilité de certains intermédiaires, à propos de la publication des œuvres de Maurice de Guérin, triomphèrent d'une vieille amitié qui semblait à l'abri de toute atteinte et pesèrent davantage sur la conscience de ces « frères d'âme » que les souvenirs d'une intimité intellectuelle tant de fois éprouvée.

Quoi qu'il en soit, — et quelques responsabilités qu'une plus ample information pourrait établir, — à dater du mois de juillet 1858, Trebutien n'a plus aucun rapport avec Barbey d'Aurevilly. Leur si précieuse correspondance épistolaire s'interrompt brusquement. C'est une grave lacune dans leur existence si étroitement unie jusqu'alors : ce n'en est pas une moindre pour leur biographe.

Ce qu'il y a de certain, c'est que chacun d'eux conserva fidèlement les souvenirs qu'il tenait de l'autre. Trebutien garda notamment, avec la plus pieuse sollicitude, le manuscrit de *Germaine* et la copie qu'il en avait faite. De son côté, d'Aurevilly, préoccupé des nouveaux romans qu'il méditait, *Le Chevalier Des Touches* presque achevé à cette époque, et *Le Prêtre Marié* déjà esquissé au moins dans son plan général, ne songea plus guère à celle qu'il appelait jadis « sa fille aînée ». La pauvre *Germaine* demeura longtemps encore en pension chez Trebutien, ou plutôt à la bibliothèque publique de la ville de Caen dont il était conservateur-adjoint et où il se plaisait, même après sa brouille avec Barbey, à faire de « monumentales » copies des œuvres de son ancien ami.

Au mois de mai 1870, Trebutien meurt assez soudainement. Une partie de ses papiers (il en avait accumulé, au cours d'un demi-siècle, de quoi composer une bibliothèque immense) est livrée aux flammes par sa famille. Parmi ces papiers détruits figure malheureusement le manuscrit autographe de *Germaine*, que Barbey d'Aurevilly n'avait pas jugé à propos de réclamer comme son bien. La plus rare des bonnes fortunes voulut cependant, par une sorte de compensation de la destinée, que la copie faite par Trebutien fût miraculeusement sauvée d'un irrémédiable désastre.

C'est grâce à cette superbe copie qu'une des œuvres les plus originales — mais non la meilleure — de Barbey d'Aurevilly

1. Cf. *J. Barbey d'Aurevilly, sa vie, op. cit.*, p. 272 et suiv.

allait être bientôt soumise à la curiosité et au jugement du public.

En 1882, le *Gil Blas* faisait paraître en feuilleton un roman que d'Aurevilly venait d'achever et qu'il avait assez bizarrement intitulé : *Une histoire sans nom.* L'œuvre nouvelle, sœur puînée des *Diaboliques*, où sont stigmatisées les duretés du jansénisme et où se trouvent peints avec les plus chaudes couleurs les paysages du Cotentin, obtient au *Gil Blas* un vif succès. Sans délai, la direction de ce journal demande un autre roman à Barbey d'Aurevilly. « Mais je n'ai plus rien dans mes cartons! » réplique tristement le romancier peu gâté jusqu'alors par la fortune et mal habitué à de semblables aubaines. Il songe néanmoins, au fond de son âme, à sa pauvre *Germaine*, bien vieille maintenant et incapable peut-être de plaire à la génération de 1880. Depuis 1835, cette infortunée victime de l'inclémence des temps a dû terriblement se rider et se faner. Pourquoi l'a-t-il délaissée à partir de 1858, où elle aurait eu chance sans doute de faire renaître en quelques esprits de vieilles ardeurs romantiques mal éteintes et de rencontrer de-ci, de-là de suprêmes applaudissements? A présent, son heure est passée, ses jours sont finis.

Et pourtant, s'il essayait de la revoir, sa *Germaine*, devenue marmoréenne par le cruel effet des années et momifiée dans son tombeau trop tôt ouvert! s'il tentait de la débarrasser de ses bandelettes sépulcrales et, par un miracle de sa puissance d'artiste, de lui insuffler une vie nouvelle? N'y aurait-il pas là pour lui, vieillard de soixante-quinze ans, en même temps qu'un mélancolique rappel du passé, une jouissance esthétique des plus rares et une occasion unique d'attester encore une fois la force de son imagination créatrice?

Barbey d'Aurevilly demande donc à Mlle Louise Trebutien, la digne nièce de l'excellent bibliothécaire défunt, si par hasard elle n'aurait pas retrouvé dans les papiers de son oncle « cette superbe et indolente *Germaine* » comme il la dénomme. Aussitôt Mlle Trebutien se met à la recherche du précieux manuscrit; et, aux premiers jours de l'année 1883, elle a le bonheur d'annoncer à d'Aurevilly qu'elle possède deux beaux in-4° où son oncle a copié, en 1857 et en 1858, *Germaine* ou *La Pitié*. Quant au manuscrit original, il a été détruit par son père, le frère survivant de Guillaume-Stanislas Trebutien.

L'auteur de *Germaine*, qui sait par expérience ce que valent les copies faites par celui qu'il appellera désormais « l'ami des meilleures années de sa vie », prie Mlle Trebutien de bien vouloir lui envoyer le trésor qu'elle a découvert. Il reçoit avec émotion et

relit avec piété ces pages où il sent revivre ses ardeurs d'il y a un demi-siècle et que l'enthousiasme de son copiste a non seulement reproduites intactes mais encore embellies par son écriture et rendues, semble-t-il, plus vivantes. Il se reprend d'amour pour sa *Germaine*, trop longtemps dédaignée, et lui réserve la meilleure part de ses dernières préoccupations.

Il juge très sainement, tout d'abord, qu'il ne peut l'offrir au public telle qu'il l'a conçue en 1835. Les temps sont changés, et lui-même ne l'est pas moins. Quoiqu'il prétende héroïquement garder envers et contre tous, malgré les années, en dépit des injures de l'âge, sa physionomie d'invincible pirate normand et d'individualiste indomptable, il ne saurait méconnaître cependant les rides qui se sont accumulées sur son visage et sur son œuvre. Il lui faut à tout prix avouer les atteintes redoutables de la vieillesse. Il ne lui est plus permis de se faire illusion quant à la survivance possible de son masque rigide de conquérant. Il doit se résoudre à des concessions et non plus se figer en de fières attitudes d' « immobile » pour l'éternelle édification de la plus lointaine postérité. Il a besoin de redevenir un peu — pour un instant, au moins — contemporain de l'époque où il vit.

C'est dans ce sentiment qu'après l'avoir longtemps admirée dans sa pureté primitive, impassible comme il la campa aux beaux jours de sa jeunesse envolée, il repétrit sa *Germaine* et la refait de ses doigts éprouvés de vieillard assagi, plus conscient de la vérité des êtres et des choses, vaincu par la réalité qu'il avait jadis prétendu asservir à ses caprices et assouplir à ses audacieuses fictions. La réalité le domine, enfin, ce révolté, et prend une terrible revanche sur les instincts d'insubordination dont il s'était autrefois enorgueilli. Elle lui impose maintenant sa dure loi, qui exige une observation fidèle de *ce qui est* et repousse l'imagination fantaisiste, sans frein et à outrance, de ce qui *pourrait* ou *devrait* être. Elle l'oblige à serrer de plus près l'étude de la nature humaine et du monde extérieur pour les peindre plus exactement.

Tel était le travail interne qui s'était fait chez Barbey d'Aurevilly, sous l'action des années et de la réflexion. Telle fut la tâche à laquelle il s'astreignit, quand il s'agit de reviser sa *Germaine* au moment de la publier.

Il était si bien préparé à cette besogne par l'évolution qui s'était opérée dans son esprit, qu'il ne mit pas, à la mener à bonne fin, plus de cinq mois. Il recommença de copier, page par page, le manuscrit de Trebutien, en mars 1883; au mois d'août, il donnait au *Gil Blas* sa nouvelle copie. *Germaine* parut dans ce

journal, sous forme de feuilleton, du 21 septembre au 30 octobre; en décembre, elle paraissait en un charmant in-12 chez l'éditeur Alphonse Lemerre.

II

Quelle était donc cette *Germaine*, si mal accueillie à son entrée dans le monde en 1835, délaissée pendant tant d'années et presque oubliée pendant un quart de siècle, enfin réveillée de son tombeau au bout de près de cinquante ans et présentée au public dans une toilette nouvelle? C'était une histoire d'amour extraordinaire sur laquelle planait comme un voile de deuil et où l'ange noir de la mort semblait chanter son refrain lugubre emprunté au *fatum* antique. Récit romantique, s'il en fut jamais, car son auteur ne s'était guère soucié de la vérité de ses personnages, de la réalité des milieux où il les plaçait ni des conditions vitales de pensée et de style qui sont essentielles à un roman.

Germaine de Valombre, une veuve de quarante-cinq ans, vit solitairement dans son château de Saint-Pavin, en Normandie : elle n'a pour toute compagnie que sa fille Camille, âgée de quatorze ans, et le fils orphelin d'une de ses vieilles amies qui, en mourant, lui a légué ses droits et devoirs maternels. Or, ce jeune homme, de dix-sept ans à peine, a la folie du romantisme dans le sang. Il s'appelle Allen de Cynthry très romantiquement et, de plus en plus romantique, a « du vague à l'âme ». Que va-t-il faire dans la société retirée et triste où il traîne péniblement ses jours monotones? Camille est trop jeune : il ne peut l'aimer que comme un frère. Il va donc se prendre d'une passion exaltée pour la femme même qui lui a servi de mère très dévouée.

Cependant Germaine semble la femme du monde la plus inapte à faire naître une passion dans un cœur jeune et inexpérimenté. Elle connaît la vie, qui ne lui a pas été clémente, et a rapporté de ses excursions au pays de l'idéal à peine entrevu une sorte de désespoir irrémédiable qui s'est traduit à la longue chez elle, fière aristocrate, par une dédaigneuse impassibilité et une calme indifférence aux événements quotidiens de la destinée. Mais, loin de décourager Allen, cette attitude olympienne enflamme et surexcite ses désirs chaque jour grandissants. Il s'enthousiasme pour la déesse de ses rêves : il la veut tenir entre ses bras. Germaine y tombe sans amour, par pitié pour cet adolescent qui se consume de fureurs passionnées.

Seulement la possession charnelle ne satisfait pas Allen. Il aspire à prendre toute l'âme de Germaine. Or, cette âme est morte à jamais! elle ne saurait revivre, même pour un instant, sous les brûlants baisers que lui prodiguent de jeunes lèvres. Allen est plus orphelin qu'il ne le fut à aucun moment de sa pâle existence. Que va-t-il devenir?

Jusqu'alors il n'a prêté nulle attention à la fille de Germaine, à cette petite Camille qui n'est qu'une enfant. Mais voici que l'enfant grandit et se transforme insensiblement en une femme tout à fait désirable. Camille aime Allen. Allen va aimer Camille. Après s'être longtemps méconnus, ils se donnent l'un à l'autre. Camille est heureuse; Allen feint de l'être.

Ils ne le seront bientôt plus et ne pourront même se bercer de l'illusion du bonheur. Camille est enceinte et veut à tout prix sauver son honneur en épousant le père de son enfant. Mais Allen recule toujours devant la fatale échéance et, semblant craindre une catastrophe prochaine, juste punition de sa duplicité maudite dont il ne discerne pas encore les lamentables effets, redoute d'affronter une situation trop pénible et d'une trop cruelle réalité. Il ne consent pas à demander à Germaine la main de sa fille. Là seulement pourtant résiderait son salut, et celui de Camille.

A bout de patience et de douleur longtemps contenues, Camille va trouver sa mère et lui fait la terrible révélation qui l'oppresse. Entre la mère et l'enfant surgit une explication terrible. Camille se lève en accusatrice de Germaine qui l'a toujours délaissée et ne lui a jamais donné ces caresses et ces conseils si nécessaires au premier âge de la vie.

Toutefois la situation présente est trop impérieuse pour qu'on s'éternise en discours ou en reproches. Il faut agir au plus vite. Allen épousera Camille sans retard. Triste couple, loin duquel l'amour a déjà fui.

A peine mariés, Allen et Camille deviennent des étrangers l'un pour l'autre. Allen n'aime pas celle qui l'aime tant; il veut retourner à Germaine qui ne s'est donnée à lui que par pitié. La pitié l'emporte une fois de plus sur l'amour. Déjà victorieuse au début du récit, elle triomphe encore à la fin. Elle dompte tous les autres sentiments. C'est du moins la thèse qu'a voulu développer et soutenir Barbey d'Aurevilly.

Lorsqu'il reprend son roman en 1883, pour le corriger, d'Aurevilly ne peut évidemment songer à faire disparaître la thèse dont il l'a jadis orné et qui est le support indispensable de toute l'action. Sans elle, tout le récit croulerait, n'ayant plus de raison

d'être. L'auteur le sait bien et reconnaît une fois de plus le caractère caduc des ambitions romantiques à l'excès où il se complut trop longtemps et des solennelles démonstrations morales qu'il prétendait naguère faire entrer bon gré mal gré dans ses compositions romanesques.

Il doit donc borner les modifications qu'il projette à un remaniement de détail, — détail très important, d'ailleurs, comme on va le voir. Il s'en console, en disant qu'après tout la thèse qu'il a développée dans *Germaine*, bien qu'extraordinaire, est vraiment une idée et qu'à ce titre elle a droit au respect. Sur ce point il est très explicite dans une lettre datée de 1883 et dont je n'ai pu malheureusement retrouver le destinataire. J'en extrais ces lignes significatives : « C'est *une idée*, que ce livre écrit avec les défauts de la jeunesse et que je vais corriger avec les amères qualités acquises de la maturité... Corrigé, amélioré, creusé, avec des paysages nouveaux, il me fait l'effet d'être un livre fort. »

En même temps qu'elle nous éclaire sur les intentions de Barbey d'Aurevilly et nous fait toucher du doigt les changements qui se sont opérés dans son esprit de vieillard, cette lettre nous fait connaître les principaux points sur lesquels ont porté les modifications qu'il méditait d'introduire dans son texte primitif. C'est d'abord une plus exacte et fidèle description des lieux que d'Aurevilly se propose de tenter, et il insiste sur les « paysages nouveaux » qu'il veut peindre. Puis il fixe son attention sur la vérité de ses personnages : il va les « creuser » davantage. Enfin il raccourcit les développements trop romantiques qui ne font que nuire à la marche de l'action, émonde son style d'une partie des préciosités et des emphatiques apostrophes qui l'encombrent comme des parasites, et donne à sa pensée plus de vigueur concentrée et de nette précision. Bref, il répand de la lumière, met de l'air et de la réalité dans sa fiction jusqu'alors trop « idéale ».

La comparaison du texte de 1835 et du manuscrit définitif de 1883 va nous fournir de curieux et décisifs éclaircissements à ce triple point de vue.

III

Il convient de s'arrêter en premier lieu à l'étude des « paysages nouveaux » que d'Aurevilly a peints dans son roman : car c'est par là qu'il a commencé le travail de revision dont il avait reconnu la nécessité urgente et c'est aussi la partie de sa tâche qui lui a semblé la plus importante et la plus douce à son âme de Normand.

En 1835, il était déjà à demi « déraciné » du sol natal. Le Cotentin où s'était écoulée son enfance et où il avait puisé ses premières impressions d'adolescent ne disait plus rien à son cœur. La brise de l'Ouest ne chantait plus pour lui sa chanson mélodieuse et pénétrante.

Seulement, comme il fallait bien qu'il donnât un cadre quelconque à son récit, il le place à tout hasard — et faute de mieux peut-être — en Normandie. Mais quelle Normandie se révèle à nous en ces pages brillantes et fignolées d'où le souci de la vérité est tout à fait absent! C'est la Normandie la plus conventionnelle, la plus irréelle, qui apparaît ici : c'est un pays de rêve, habité par des rêveurs.

Jules Barbey n'est, à ce moment, qu'un artiste romantique très jeune qui voit la nature à travers le miroir grossissant des théories alors en honneur, qui n'a cure que de peindre les « monstres » et prodiges à la mode et qui ne veut pas savoir — l'ingrat! — qu'il possède la réalité au fond de lui-même, dans ses souvenirs enfantins.

Cela est si vrai que plus tard, avant d'envoyer son manuscrit à Trebutien, il éprouve le besoin de modifier profondément le début de *Germaine* et de remettre sur le métier la description ultra-romantique dont il a jadis orné le frontispice de sa fiction.

Ainsi nous avons deux textes successifs des premières pages du manuscrit copié par Trebutien; l'un est de 1835, l'autre d'une date postérieure qu'il est bien difficile de fixer d'une manière certaine, mais qui a dû, je crois, précéder d'assez loin l'envoi de l'original en 1856.

Considérons d'abord le premier texte.

Il mérite d'être étudié pour plusieurs raisons différentes de celles que je viens de donner. On y surprend sur le vif les tendances artistiques de Barbey d'Aurevilly dans son extrême jeunesse. Mais surtout l'on y peut mesurer, par comparaison, le chemin qu'il a parcouru de 1835 à 1856 et de 1856 à 1883.

Voilà l'intérêt véritable qui réside dans cet examen du texte primitif et qui se dégage du rapprochement des deux périodes successives où la pensée de d'Aurevilly a le plus étonnamment évolué.

Si l'on veut bien lire avec quelque attention les pages suivantes dans lesquelles l'auteur de *Germaine* a posé son sujet tel qu'il le concevait en 1835 et principalement a dépeint la nature telle qu'il la défigurait alors, on se fera déjà une idée très complète de sa manière juvénile et de ses procédés d'artiste débutant.

S'il y a un pays dans le monde qu'on oublie presque aussitôt qu'on l'a nommé, à coup sûr c'est la Normandie. On la parcourt dans tous les sens de sa surface et on ne lève pas une seule fois les stores pour la regarder. Nul poëte, quoique plus d'un poëte y habite, ne prend son bâton blanc, un matin, pour aller visiter cette terre sans renommée. Nulle femme, attaquée d'une de ces maladies qui ressemblent à une peine de cœur parce qu'elles habitent à la même place, n'y vient chercher une santé meilleure, quelque soulagement, un peu de vie pour vivre encore. Le laboureur l'aime seul, parce que les pâturages y sont fertiles, le sol plein de sève et jamais ingrat. Mais à part cette grossière attache du paysan à la terre qui le nourrit bien, ne peut-on dire que ce pays est déshérité de l'amour des hommes, quoiqu'il ne le soit pas (il s'en faut) de celui plus désintérressé (*sic*) de la Nature?

En effet, il y a de toutes les contrées dans cette contrée : collines riantes et folâtrantes dans les horizons vastes et tranquilles comme des jeunes filles sous le regard auguste des vieillards, plaines à dégoûter des collines quand on a vécu dans leur immensité placide, sous cette arcade bleuâtre du ciel, pont de saphir jeté sur des lacs terrestres de toute nuance, montagnes plus loin crêtées ou chauves, rivières méandriennes et muzicales, forêts si belles qu'elles sont belles encore tout à l'heure sous le coup stupide de ces haches qui se croient innocentes parce que le sang ne les rougit pas, et sur l'or fastueux des grèves, l'océan se renflant, tout à l'entour ! A la vérité, vous ne trouvez point ici comme dans ce midi merveilleux où tous veulent aller et dont ils reviennent insulter plus insolemment la patrie, de ces haies de myrte plantées pour enclore les champs et séparer les héritages, buissons qu'aux bords des chemins la main de l'enfant vagabond secoue et dont il fait tomber autant d'œufs de tourterelles que de fleurs : mais d'élégantes aubépines d'un charme si doux et d'une odeur si suave qu'ils disent dans le pays avec une superstition gracieuse : qu'elles rendent fou au printemps. Le vent y souffle fécondant aussi comme là-bas; seulement il ne fait point épanouir ces milliers de mates étoiles d'oranger qui versent du parfum, le soir, dans le firmament des touffes de leur feuillage luisant et jaune pâle, à l'heure que les fleurs du grand arbre du ciel nous versent leur mystique lumière, à travers les obscurités de la nuit; mais des moissons de fleurs blanches et roses plus pudiques et non moins fraîches que celles des lauriers roses de l'Ionie, aux branches naguères moussues des pommiers.

Pourquoi donc si peu de souci d'une contrée riche de tous les dons de Dieu, aussi pittoresque dans tous les accidents qui l'environnent qu'exubérante dans les généreuses magnificences de son sort? Ah ! c'est qu'il y a en toutes choses une poésie cachée et qu'il est d'autant plus difficile de l'apercevoir que la beauté qui recouvre cette psyché captive est plus dense et, pour ainsi parler, plus corporelle. Quand les voiles des formes se soulèvent par quelque côté, que Béatrice ou Laure n'est plus qu'une angélique pensée, que la lune se voit à travers les mains

de Francesca, qui ne soupçonnerait l'âme mystérieuse sous ces sceaux impuissants contre elle, sous ces formes qu'elle pénètre enfin? Voilà, sans doute, pourquoi la vie se marque d'un trait plus net, plus distinct, plus perceptible dans une créature isolée que dans l'ensemble de la création. Mais quand le côté matériel des choses se prononce avec son écrasante puissance, il faut une divination plus grande pour percer l'écorce de ces reliefs, dieux Termes des pensées vulgaires. Or la Normandie, dans ses aspects les plus austères et les plus riants, a surtout ce caractère extérieur qui déchire énergiquement l'espace, en se moulant vivement dans son éthérée clarté. On dirait (mais non pas les Aigles) que rien de l'Orient, d'une vie moins visible ne se trahit sous ces formes luxuriantes, comme si la couleur la plus éclatante du prisme ne semblait pas avoir plus d'opacité que la lumière! La Normandie ressemble à ces femmes qui représenteraient d'ailleurs assez bien la mère des temps antiques: grandes et fortes, avec de ces teints d'ivoire détrempés d'écarlate pur, comme en ont les blondes quelquefois; car si brunes que le temps les ait faites on peut reconnaître à d'adorables reflets laissés aux racines des cheveux sur leurs cous vigoureusement arrondis, qu'elles sont toutes nées blondes; sérieuses comme il convient à des mères, languissant peu, d'une réserve plus noble que d'une grâce souriante, et si une passion les déchire, l'enfermant dans leur sein splendide et n'en mourant pas.

C'était en Normandie et le 24 juin 1826, à six heures du soir. Le soleil rayonnait encore, l'air était chaud et dilatant, chargé de molécules d'or, d'insectes, de murmures et de poussière. Les organes défaillaient sous cette plénitude de l'atmosphère dans laquelle l'homme était noyé comme toutes choses. Mille parfums montaient comme une fumée d'un violet clair vers le ciel où des étoiles d'un éclat d'émeraude, pâles et timides mais charmantes, commençaient à scintiller à l'Orient, en face du soleil qui semblait onduler au couchant comme un lustre allumé que le vent balançait à la grande voûte des cieux où il était suspendu. Ces parfums des fleurs et des plantes confondus les uns dans les autres, cette haleine de la végétation universelle entraient par tous les sens des créatures fatiguées et y coulaient comme une rosée, comme un rafraîchissement divin. Dans les coudriers du taillis, les oiseaux chantaient leurs dernières mélodies que n'interrompait même pas le froissement des feuilles tombées sous le pied de quelque jeune fille qui s'en allait traire, sa cruche de cuivre sur l'épaule, en chantant aussi le long des sentiers. Plus loin, en descendant les collines, la rivière luisait bleue et étincelante comme un fragment du firmament tombé sur l'herbe moirée des marais. Elle prolongeait indéfiniment ses molles courbures à travers les joncs et les beaux nénuphars de ses rives. Cette soirée plus voluptueuse que triste dans les impressions qu'elle envoyait à l'âme la jetait dans une rêverie douce et dangereuse comme l'ivresse. A ces instants d'un jour d'été qui s'exhale, tout ce qui a vie et jeunesse sent troublées les belles et cristallines eaux de son cœur par le

limon des désirs impurs que rien n'apaise et que toute cette nature souriante a été chercher au fond de nous. Car il est un âge dans la vie où toute admiration profonde se résout en une immense convoitise.

Et c'était peut-être pour se soustraire à cette tourmentante beauté de la nature qu'un jeune homme, assis au pied du tronc blanchâtre d'un saule, avait laissé tomber son visage dans ses mains. Une heure auparavant, on l'avait vu descendre à pas précipités le perron du château de Saint-Pavin dont le toit d'ardoises flamboyait au soleil du soir pardessus les arbres qui l'entouraient, et prendre la direction d'un des massifs les plus écartés du jardin.

Il restait là muet, immobile et caché comme un enfant boudeur : et si le vent eût plié les branches du saule contre lequel il était appuyé, elles n'eussent pas dessiné de courbes plus gracieuses que ce corps mince et flexible comme un osier, dans son attitude inclinée[1].

Voilà, de toute évidence, l'écriture d'un très jeune artiste qui tient à soigner son début, à faire toilette pour se présenter une première fois devant le public et qui ne se soucie guère d'aller droit au fait. Il s'amuse avec des mots, joue avec des phrases, jongle avec des images. Il s'étourdit et se grise de son talent précoce. Il fait risette à ses trouvailles de style et de couleurs. Il se mire dans les paysages qu'il crée. N'y retrouve-t-il pas sa physionomie personnelle qui est tout ce qui l'intéresse le plus au monde? Qu'importe la fidélité d'observation? Ce qui le charme, c'est lui-même. C'est lui qu'il voit partout, ce sont ses « états d'âme » qu'il veut peindre. Un paysage ne semble valoir à ses yeux que par la personnalité de l'artiste qui l'a fixé.

Sans doute, plus tard, il a condamné ce début, ne le jugeant pas digne d'être offert au public. Mais il a eu grand soin de ne pas le détruire. Il l'a toujours conservé comme un miroir où se reflétait le visage de ses vingt-cinq ans. S'il mit en tête du manuscrit qu'il envoyait à Trebutien en 1856 ces mots significatifs — que l'excellent bibliothécaire reproduisit pieusement dans sa copie — : « Ceci est la première composition et ne doit pas être publié »[2], il ne dit pas du tout à son ami de ne point transcrire cette composition primitive. Et son silence à cet égard, plus encore que ses paroles, est décisif. D'ailleurs, en tête de son autographe également, mais un peu au-dessous de sa première déclaration, il écrivait : « Premier trait gardé comme étude de pensée et de

1. *Germaine*, manuscrit de Trebutien, 1857, p. 2 et suivantes. — Dans le cours de ce travail, je désignerai simplement sous le nom de *Germaine* les citations empruntées à la copie faite par Trebutien en 1857 et 1858.
2. *Germaine*, p. 2.

manière de procéder[1]. » Le bon Trebutien, qui savait ce que veut dire pareille recommandation, copia tout, ancien et nouveau texte. Il ne se laissa point prendre à l'apparente profession d'humilité — insolite chez son correspondant — où se complaisait pour une fois la vanité agréablement chatouillée de l'auteur de *Germaine*. Il se dit avec raison qu'il ne fallait pas trop croire sur parole, en l'occurrence, ce modeste qui se flattait peu de l'être et qui eût été certainement très fâché qu'on ne prêtât qu'une médiocre attention à ce qu'il considérait comme un assez joli trait de sa plume empanachée.

Au fond, Barbey d'Aurevilly n'a pas eu tort de conserver la première esquisse de paysage où s'était appliqué son talent naissant. Elle est, en effet, infiniment curieuse, non par sa valeur propre, mais par les tendances qu'elle manifeste. Cette description abondante, surchargée, un peu nébuleuse, n'est pas à vrai dire une description, telle que l'entendent d'ordinaire les peintres. C'est un morceau à effet, un ornement plaqué là pour les besoins de la situation, un décor de théâtre. Du moment qu'il s'y trouve quelques couleurs criardes, jurant trop visiblement avec la réalité, c'en est assez pour condamner un tableau. Mais s'il se rencontre par hasard dans la fresque qu'a brossée d'Aurevilly de sérieuses intentions artistiques et une ferme volonté d'affirmer sa manière d'écrivain, nous n'avons pas le droit de la dédaigner, quand même les couleurs qu'il emploie nous sembleraient mal assorties ou trop tranchantes.

Ce qui frappe tout d'abord dans la page extrêmement bariolée qu'on vient de lire, dans ce kaléidoscope où toutes les images se succèdent et se précipitent avec une si singulière abondance qu'on en demeure presque ébloui, c'est un parti pris évident où s'est entêté l'auteur de *Germaine* d'inventer un idéal coin de nature luxuriante et rare, pour l'unique plaisir d'étonner ses lecteurs. On croirait presque à une mystification de pince-sans-rire : il faut se persuader, du moins, que d'Aurevilly a voulu se poser devant le public comme un homme extraordinaire, un demi-dieu qui agrandit et amplifie toutes choses pour la satisfaction de vanité qu'il se donne à lui-même et pour l'ébahissement de la galerie déconcertée. Il jouit, en son for intérieur, de l'assourdissant tumulte que ses phrases révolutionnaires feront dans l'esprit rangé des bourgeois et du scandaleux effet que produiront ses couleurs crues ou ses nuances insolites. Car personne ne s'y méprendra. Il ne viendra à

1. *Germaine*, p. 2.

l'idée de personne de songer que cette soi-disant description du pays normand peut ressembler de près ou de loin à la Normandie réelle.

A part quelques jolis traits sur les femmes « grandes et fortes, avec de ces teints d'ivoire détrempés d'écarlate » et sur les blondes que « si brunes que le temps les ait faites on peut reconnaître à d'adorables reflets laissés aux racines des cheveux sur leurs cous vigoureusement arrondis », le reste du tableau paraît bien bizarre. Et l'on serait en droit de se demander où d'Aurevilly a pris la fantaisie d'aller chercher ces contours vaporeux d'une Normandie supra-terrestre et où lui a plu d'imaginer cette hyperbolique vision d'un pays de fées, si l'on ne savait qu'il n'y a là que du romantisme enivré de sa conquête récente et brûlant dans l'ivresse de sa victoire les suprêmes vestiges des poétiques anciennes.

Mais bientôt, je ne sais au juste combien d'années plus tard, mais certainement entre 1835 et 1844, ainsi qu'on va le voir (c'est-à-dire avant la composition d'*Une Vieille Maîtresse*), Barbey d'Aurevilly se met à concevoir quelques doutes sur l'intérêt que peut présenter un paysage aussi faux que celui dont il a orné le début de sa *Germaine*. Moins soucieux qu'en sa prime jeunesse d'abasourdir le lecteur et déjà raisonnable une fois dissipée l'épaisse fumée de son romantisme originel, il se demande à quel point cette peinture fantaisiste d'un pays imaginaire sera susceptible de faire illusion au public et de le ravir d'étonnement ou d'enthousiasme. Ces scrupules sont d'un bon signe pour l'assagissement futur de notre « déraciné ».

Tout en restant détaché du sol natal, avec lequel il ne se réconciliera définitivement qu'assez longtemps après, il veut apporter plus de précision et de simplicité dans son tableau de la nature normande. Il ne s'exposera pas ainsi à heurter trop violemment le goût et les préjugés d'une époque plus calme que la précédente. Par là, sans même s'en douter, il subit l'influence de son milieu et de son temps.

C'est alors qu'il substitue à sa primitive description d'une Normandie, qu'aucun trait rigoureux ne caractérise, une description plus sobre, moins funambulesque, et qui, quoique affectant encore un certain air de bravoure romantique, est du moins d'un romantisme plus rassis.

Évidemment, on ne saurait trop le redire, ce n'est pas le « terrien », le Normand de race et de cœur, qui se fait jour ici, dans cette manifestation mieux ordonnée de son talent mûri. La fougue native de son esprit n'est pas encore assez domptée; l'impétuosité

de ses tendances et de ses prétentions a trop d'empire sur lui. Il est trop éloquent, ou plutôt se force trop à l'éloquence, pour être bien naturel. Il semble se complaire encore à croire qu'il n'est rien de plus beau sur terre qu'une belle tirade d'où la déclamation n'est pas absente. Mais il a déjà compris néanmoins que, sur la palette où s'accumulent les couleurs les plus variées, il en existe certaines dont le peintre ne doit se servir que modérément et qu'il lui importe de mélanger avec d'autres et de fondre habilement pour être un maître. La science des couleurs lui est indispensable; l'art de discerner les tons et de disposer les teintes doit le guider toujours. A ce compte-là seulement, il deviendra un véritable artiste sûr de ses moyens et en état de produire un effet durable.

On jugera mieux le changement qui s'est opéré en peu d'années dans les procédés artistiques de Barbey d'Aurevilly, si l'on rapproche de la description qu'on vient de lire la page suivante qu'en 1856, au moment où il envoyait son manuscrit autographe à Trebutien, l'auteur de *Germaine* considérait (il le note lui-même) comme le « texte définitif » du début de son roman.

C'était en Normandie et le 19 septembre 1826. Le soleil doublement énervé par le déclin du soir et de l'année se couchait dans son lit de nuages qu'il teignait d'un rose pâle mais qu'il n'enflammait pas. Depuis le matin jusqu'à cette heure, ces nuages avaient formé une nappe d'un gris tendre, étendue, sans un seul pli, à ce qu'il semblait, d'un bout du ciel à l'autre bout. Cette nappe grise, rongée à la fin par le calme persistant du soleil, s'était entr'ouverte vers les bords et avait laissé passer un dernier rayon de l'astre captif, clair jet d'or qui s'épanchait avec mélancolie sur la cime ambrée des massifs, parmi lesquels le toit d'azur du château de Saint-Pavin était mystérieusement caché. Ce château d'une construction anglaise, fine et coquette, avait été peut-être bâti à dessein par quelque émigré du tems de Jacques II dans cette partie d'un paysage normand qui rappelait si bien l'Angleterre. Au moment où s'ouvre notre histoire, cette ressemblance était d'autant plus frappante que ces larges massifs de verdure, jaunis par le soleil expirant, les teintes vagues qui noyaient les horizons, les silences de l'air, dus, sans doute, à l'émigration des oiseaux commencée déjà, la maturité de cette lumière d'automne, ce tems aux yeux gris, comme dit Shakspeare, qu'il avait fait toute la journée, rien n'indiquait à l'attention trompée cette riante et grasse Normandie, contrée trop dédaignée des peintres, comparable aux jeunes filles qu'on rencontre le soir dans ses prairies, la cruche de cuivre sur l'épaule et venant de traire, ruisselantes de santé, de sueur et de vie avec leurs teints de solide ivoire détrempés d'écarlate pur et leurs chignons, couleur de froment, toujours défaits sur leurs épaules un peu hâlées.

A l'un de ces endroits où les arbres qui entouraient Saint-Pavin de leur ceinture d'émeraudes formaient une espèce de clairière, un jeune homme se trouvait assis au bord d'un étang dont l'eau verte, encadrée dans le velours des massifs et la moire des gazons, avait alors le calme uni du ciel et l'immobilité des arbres qu'elle reflétait et qui la verdissaient encore. Deux cygnes qu'on aurait dit endormis, immobiles aussi comme ce lac sur lequel ils aimaient d'ordinaire à glisser souplement en silence ressemblaient à de froides formes d'albâtre sur un étang artificiel. Sans doute, l'influence de tous ces aspects, cette vie qui semblait suspendue, dans ces mornes lueurs vespérales, dans les créatures et dans les choses, avaient communiqué une contagion de torpeur au jeune homme assis près de la pièce d'eau circulaire, car les brumes que le soir commença de soulever des gazons ne purent interrompre sa rêverie. Pensif et beau comme le Génie de la solitude en personne, il portait une blouse en velours noir serrée à la taille et un béret de même couleur; et il était svelte et si cambré que si le vent eût courbé les branches du saule contre lequel il était appuyé elles n'eussent pas dessiné de courbes plus gracieuses que ce cou mince et flexible, comme un osier, dans son attitude inclinée[1].

Il est bien regrettable qu'on ne puisse dater d'une manière décisive cette seconde ébauche — qui n'est plus une débauche — de la description du pays où Barbey d'Aurevilly va placer ses personnages. Nulle part, dans sa correspondance, je n'ai trouvé mention de la nouvelle esquisse que son auteur, déjà plus raisonnable, préférait à l'autre. Il disait bien à Trebutien, en 1856, lorsqu'il lui envoya son autographe : « Voici le manuscrit tel que je veux le publier », mais cela ne nous fait pas connaître l'époque à laquelle il a remanié le début de sa *Germaine*.

Il me semble certain, cependant, que le texte primitif n'a pas été retouché par d'Aurevilly fort longtemps après qu'il l'eut achevé. Autrement, j'aurais découvert dans sa correspondance très fréquente, presque hebdomadaire, avec Trebutien, à partir de 1844, des indications précises sur le travail d'épuration et de « mise au point » auquel il s'est livré, ou tout au moins des allusions significatives aux modifications qu'il projetait ou qu'il avait déjà faites. Lorsque, pour la première fois, il est question, dans ses lettres, de sa *Germaine* transformée, c'est le 2 janvier 1844. « Vous verrez comme je l'ai changée », écrit-il alors à Trebutien. Mais on ne peut induire de cette confidence si brève que la revision du manuscrit autographe est récente.

J'incline volontiers à croire que d'Aurevilly a remis son roman

1. *Germaine*, p. 1 et suiv.

sur le métier entre 1837 et 1842, et même à une date plus rapprochée de 1837 que de 1842. A cette époque, il écrit peu. Maurice de Guérin, son compagnon de travaux, son frère d'esprit et de cœur, est malade d'un mal dont il ne se relèvera pas ou même vient de mourir. Trebutien est revenu à Caen. C'est l'heure du recueillement et de la solitude pour Jules Barbey. Transplanté à Paris et s'y trouvant encore mal acclimaté, n'ayant pas réussi, d'ailleurs, jusqu'à ce jour, à se frayer une voie dans la presse ou dans le monde, il caresse, pour se consoler de ses déboires, ses vieilles chimères romantiques. Afin de se guérir des blessures que « la maladie du siècle » lui a faites, profondes, il trace d'une main fiévreuse sa nouvelle : *L'Amour Impossible*. Il est infiniment probable que la seconde rédaction du début de *Germaine* date de ce temps-là.

En tout cas, ce nouveau texte marque un progrès très sensible dans la manière de Barbey d'Aurevilly. Si la Normandie ne nous apparaît pas encore là telle qu'elle est en réalité et telle qu'on la verra plus tard dans l'*Ensorcelée*, par exemple, ou même dans *Une Vieille Maîtresse*, elle inspire cependant à l'artiste — qui y a vécu avant de la peindre — un tableau moins surchargé et enluminé qu'auparavant, moins empâté de couleurs mal diluées. Le pays natal mieux compris est déjà salutaire à d'Aurevilly. Il lui apprend l'utilité de l'ombre en face de l'éclat du soleil. A cet égard, la page que l'on vient de lire est, à coup sûr, joliment nuancée.

C'est un progrès, certes, que de remplacer par des nuances heureusement harmonisées des couleurs trop écarlates et de substituer du joli, fût-il plus ordinaire, à du solennel qui, même lorsqu'il n'est pas ridicule, choque toujours par une disproportion trop accentuée avec la réalité. Et nous retrouvons là le Barbey de 1840 à 1850 environ, apaisé des cruelles souffrances de son romantisme morbide et se donnant des airs de « dandy » pour ne plus laisser paraître l'âpre physionomie de corsaire qu'il s'était composée vers 1830. Rappelons-nous aussi que c'est le moment (1844 et 1845) où il essaie de codifier le dandysme en écrivant son petit livre sur Georges Brummell.

Mais cette notable transformation, qui satisfaisait d'Aurevilly en 1845 et même un peu plus tard, lorsqu'il dessinait les premiers linéaments de sa *Vieille Maîtresse*, ne le contente plus du jour où il revient au pays natal et prend une pleine conscience de ce qu'il appellera sa « vocation normande ». Ce jour-là, il ne lui suffit plus de se modifier. Il se métamorphose.

Par malheur, ses autres occupations de critique et ses autres

travaux romanesques (*L'Ensorcelée* d'abord, puis *Le Chevalier Des Touches* et *Le Prêtre Marié* dont il veut hâter la publication) ne lui permettent pas de revoir, comme il le voudrait sans doute, sa *Germaine*. Il envoie donc à Trebutien, sur les réclamations réitérées que lui en fait son ami à qui il l'a promis, son manuscrit autographe tel qu'il l'a retouché il y a quelques années. Il n'en sera plus question jusqu'à l'époque où le roman paraîtra dans le *Gil Blas*.

En 1883, il s'agit de corriger, d'amender, de refondre presque cette œuvre bien démodée, puisqu'elle est vieille d'un demi-siècle. Sans se demander si ses forces soutiendront sa bonne volonté, d'Aurevilly entreprend allègrement la tâche qu'il s'est assignée. Car il n'est pas de ceux qui se relâchent à la fin de leurs jours et s'octroient un repos qu'ils prétendent bien gagné. Il n'aspire pas, comme beaucoup d'écrivains devenus célèbres, à la seule ambition de publier, au soir de son existence, tout ce que ses cahiers de jeunesse recèlent encore d'inédit. Il se montre plus difficile pour lui-même, à mesure que décline sa vigueur physique. Il n'a pas cet égoïste enfantillage des vieillards qui, vivant sur une réputation honnêtement acquise et se muant pour ainsi dire en parasites de leur propre renommée, s'absolvent avec une indulgence souriante, si même ils s'en rendent compte ou veulent se l'avouer, de toute défaillance possible. Lui, il n'appartient pas à cette espèce assez commune d'écrivains qui, parce qu'ils ont jadis gagné l'estime confiante de leurs contemporains charmés, se croient désormais, dans leur naïf orgueil, fussent-ils apparemment inférieurs à leur propre mérite, à l'abri de la critique. Le souvenir de leurs œuvres et le rayonnement de leur gloire leur semblent, dirait-on, une suffisante protection.

Barbey d'Aurevilly, au contraire, songeait d'autant mieux, dans sa vieillesse, à perpétuer la notoriété tardive venue autour de son nom, qu'il l'avait plus laborieusement acquise. Jadis — il l'avouait avec une humilité très sincère — il s'était trop complaisamment tenu pour satisfait de succès faciles et éphémères. Il visait à ce qui donne les faveurs immédiates d'un public de salon : l'élégance, la recherche futile des vains ornements, la *manière*. A présent, il voulait de la beauté, une beauté solide et durable qui ne s'obtient point par les factices imaginations d'un esprit débridé, mais que procurent uniquement les impressions de la vie réelle et le culte positif de la vérité.

C'est dans cette intention qu'il écarte impitoyablement les premières pages du texte primitif de sa *Germaine* et qu'il n'en garde

pas un seul mot pour orner le nouveau tableau qu'il médite du pays normand.

Ainsi, dès le début de son œuvre, on remarque que d'Aurevilly, parti en 1835 du romantisme suraigu qui fait de *Germaine* la conception la plus désordonnée et la plus fumeuse qui se puisse imaginer, aboutit en 1883 à une composition plus voisine de la réalité, d'une sorte de réalisme toujours teinté de couleurs romantiques, mais du moins ne défigurant plus la nature et ne faisant plus fi de l'observation précise des paysages.

Une fois qu'il a retranché de son œuvre la description nébuleuse d'une Normandie idéale, sans couleur appropriée et sans énergie vivante, et qu'il a reconnu qu'il ne doit pas faire mouvoir ses personnages dans un pays trop vaste comme le serait toute une province dont l'aspect extérieur n'est point partout le même, Barbey d'Aurevilly a fait un grand pas dans la voie de la vérité artistique. Il est près d'atteindre à une conception tout à fait exacte de la nature.

Aux fantaisistes imaginations d'un pays féerique sans individualité réelle, comme en 1835, au vague aperçu d'une Normandie sans tempérament assez défini, comme dans sa seconde rédaction, il substitue, en 1883, une description minutieuse, patiente, non plus de la Normandie en général et d'une Normandie conventionnelle, mais d'un coin précis, bien délimité, de la Basse-Normandie, de la Manche, du Cotentin, de Sainte-Mère-Église. Ce n'est pas une région immense, et dès lors impossible à reproduire dans les confins bornés d'un tableau, qu'il va peindre: c'est un petit point, nettement marqué, du sol de ses ancêtres, non une province, ni un département, ni un arrondissement, ni même tout un chef-lieu de canton, à peine une commune, une bourgade, quelques maisons et quelques prairies perdues çà et là dans les herbages du Cotentin.

Ici, plus de tableaux romanesques et romantiques à l'excès où d'Aurevilly ne se souciait que d'éblouir ses lecteurs par le faste des ornements, l'orgie des faux décors, la débauche du coloris. Ici, pas même de cette simplicité voulue qu'il affectait plus tard en manière de contraste avec sa première création. C'est le berceau de ses pères et son propre berceau que le peintre a l'ambition de fixer sur une toile de dimensions aussi bien proportionnées que possible et avec les couleurs les mieux appropriées à la nature du sol où ses aïeux ont vécu, à l'aspect grisâtre du ciel où se sont réfléchies ses premières impressions d'enfance.

Alors il écrit une page admirable d'exactitude dans les détails et de justesse dans l'ensemble. Il y fait passer comme une ombre de

la mélancolie profonde des campagnes cotentinaises et apparaître l'image des plus persistantes sensations du jeune âge. C'est de la vie qui se manifeste ici, de la vie finement observée et fidèlement exprimée. Ici, il n'y a plus trace de convention. Le peintre a vu ce qu'il peint; il fait de son tableau une réalité vivante.

Il y a dans quelques parties de la Basse Normandie — et notamment dans la presqu'île du Cotentin — des paysages tellement ressemblants à certains paysages d'Angleterre, que les Normands qui jetèrent l'ancre de l'une à l'autre de ces contrées purent croire, à ces places du pays qu'ils venaient de conquérir, n'avoir pas changé de patrie. Cette ressemblance, du reste, exerça probablement peu d'influence sur l'imagination farouche de nos aïeux, ces *Rois de la mer*, pour qui la Mer elle-même, avec ses sublimes étendues, n'était qu'une grande route, audacieusement suivie, vers des proies et des pillages inconnus, flairés de loin par ces lions marins, avec leur instinct de pirates... Mais pour nous, qui sommes leurs descendants, pour nous, assis depuis des siècles sur les rivages qu'ils ont gardés, et dont l'imagination moderne aime à contempler à loisir les pays qu'ils n'eurent, eux, souci que de prendre, la ressemblance entre les paysages anglais et les paysages normands, en beaucoup de points, est frappante. Le ciel même, le ciel si souvent gris et pluvieux de notre Ouest, qui nous pénètre si profondément le cœur de sa lumière mélancolique, et nous y met, quand nous en sommes loin, la nostalgie, ajoute encore en Normandie à cette illusion d'Angleterre, et semble quelquefois pousser entre les deux pays la ressemblance jusqu'à l'identité.

Et cela était vrai, surtout, du château qu'on appelait : « le château des Saules ». Parmi tous les châteaux qui se dressaient sur les côtes de la presqu'île du Cotentin, il n'y en avait certainement pas un qui donnât mieux l'impression de ces châteaux comme on en voit tant en Angleterre, émergeant tout à coup de quelque lac qui leur fait ceinture et qui baigne leurs pieds de pierre dans la glauque immobilité de ses eaux. Situé dans la Manche, à peu de distance de Sainte-Mère-Église, cette bourgade qui n'a conservé du Moyen Age que son nom catholique et ses foires séculaires, entre La Fière et Picauville, il ne rappelait pas autrement le temps de la Féodalité disparue. Si on l'avait jugé par ce qui restait des constructions de ce château, malheureusement en ruines aujourd'hui, il avait dû être bâti, dans les commencements du XVIIe siècle, sur les bords de la Douve, qui coule par là en plein marais, et il aurait pu s'appeler : « le château de Plein-Marais » tout aussi bien que le château d'en face, dont c'est le nom. Plein-Marais et Les Saules, séparés par les vastes marécages que la Douve traverse, en se tordant comme une longue anguille bleue, pour aller languissamment se perdre sous les ponts de Saint-Lô dans la Vire, et trop éloignés l'un de l'autre sur la rivière qui passait entre eux, ne pouvaient s'apercevoir

dans le lointain reculé de leurs horizons souvent brumeux, même les jours où le temps était le plus clair.

Isolées en ces immenses parages, c'étaient deux demeures aristocratiques et solitaires qu'il avait fallu même quelque courage pour habiter autrefois. Autour d'elles, en effet, l'atmosphère de ces marais avait été longtemps aussi meurtrière que celle des Maremmes de la campagne romaine, avant l'époque du drame intime dont ce château des Saules fut l'obscur théâtre. Il n'y avait pas beaucoup d'années qu'un drainage intelligemment pratiqué avait purifié la contrée des influences, presque toujours mortelles, dans lesquelles des générations de riverains et d'habitants de ces marécages avaient misérablement vécu, *tremblant*, toute l'année, *les fièvres*, comme elles disaient, ces hâves et malingres populations. Mais, vers l'année 1845, ces populations avaient perdu l'aspect de langueur et de maladie qui avait si longtemps attristé l'œil du voyageur quand il passait par ces marais typhoïdes, et la santé était revenue là aux hommes comme aux paysages. Assainis par une culture qui en avait fait une prairie, ces marais offraient alors, à perte de vue, le spectacle opulent d'une étendue d'herbe, pressée, tassée, presque touffue, où les bœufs qui paissaient en avaient jusqu'au ventre, de cette herbe plantureusement foisonnante, sur le vert éclatant de laquelle ils se détachaient vigoureusement dans leurs diverses attitudes, soit dans la lente errance de leur pâture, le cou baissé; soit couchés sur le flanc, dans la somnolence de leur ruminement et de leur repos. Ces herbages humides, coupés, de place en place, par d'étroits fossés d'alluvion qui mettaient une eau transparente d'opale dans leur fond d'émeraude, avaient aussi — stagnantes çà et là — de rondes mares d'eau pure, qu'ils devaient autant aux pluies fréquentes de ce climat mouillé de l'Ouest qu'au sol primitivement spongieux et au voisinage de la Douve; et, à quelques endroits, ces mares étaient même assez grandes pour former de véritables lacs sillonnés et moirés de mille plis, aux nuances frissonnantes et changeantes, selon le vent ou le ciel qu'il faisait... Certainement, une des plus frappantes beautés de ce paysage de marais, c'étaient ces espèces de lacs nombreux qui, à l'automne et à l'hiver, prenaient des proportions grandioses, mais qui l'été, quoique diminués, ne disparaissaient pas entièrement, et devenaient, sous le soleil, des semis de plaques métalliquement étincelantes et comme des îlots de lumière. Le château des Saules, qui prenait son nom du bouquet de saules qui l'entourait, avait un grand jardin, fermé du côté du marais, qu'il surplombait de quelques pieds par une longue terrasse, avec sa balustrade en pierre ornée de place en place de ces beaux vases en granit de forme italienne que le XVIIe siècle a mis partout. Les entrées du château et ses grilles armoriées étaient de l'autre côté, du côté des terres; mais de ce côté du marais il paraissait inaccessible dans sa vaste mare bleuâtre, du fond de laquelle il s'élevait comme une blanche fée des Eaux, — et c'était sa poésie!... Ceux-là qui l'habitaient pouvaient, dans ce désert de terre et d'eau, se croire au

bout du monde. Même le chemin de fer qui fait chaussée de Carentan à Isigny et scinde en deux moitiés ces marais, devenus des pâturages, est trop éloigné pour qu'on entende dans ce coin de marécage ses insolents coups de sifflet, ou pour qu'on y voie traîner à l'horizon une déchirure de son orgueilleuse fumée. Rien donc, excepté, à de rares intervalles, le cri strident de quelque canard sauvage ou de quelque sarcelle, ne troublait l'épais silence de ce château, fait, à ce qu'il semblait, pour la rêverie des âmes profondes ou le mystère des âmes passionnées qui auraient voulu s'y cacher...

Ce soir-là, — car c'était un soir, et même un soir d'été, plus chaud en ces lieux découverts par la raison qui les fait plus froids quand il fait froid, — le château des Saules jetait, par ses fenêtres longtemps fermées, mais en ce moment-là rouvertes, des bruits d'instruments et de voix qui disaient que la vie — la vie du monde — était enfin revenue à ce château depuis longtemps déshabité. Le soleil — un soleil d'août — n'atteignait plus que d'un rayon oblique les eaux tièdes de ces lacs multipliés qui, tout le jour, avaient été ses miroirs ardents. A cette heure de tranquille vesprée, les libellules, qu'on appelle dans le pays des *demoiselles*, ces tournoyantes et azurées hanteuses de marais, lasses de leur immatériel patinage sur le cristal des eaux torpides, dansaient, avant de rentrer dans leurs joncs, leurs dernières valses, aux souffles mourants du crépuscule, quand un jeune homme, tête nue, descendit le perron du château des Saules et vint s'asseoir, à l'extrémité du jardin, sur un banc placé au bord de l'eau dormante, qui, par ce côté, l'étreignait de ses plis[1].

Certes, la description est longue, un peu trop peut-être, et ne saurait satisfaire les rigoristes adeptes du réalisme intransigeant qui n'admettent, en fait de tableaux, que la notation maigre, sèche, photographique des êtres et des choses. Mais pour ces fervents de la concision en matière de paysages d'Aurevilly n'a que du mépris; il n'est pas éloigné de les traiter d'eunuques et il les écrase de sa dédaigneuse fierté, de sa pitié transcendante. En définitive, malgré les progrès qu'il fait dans la voie de la vérité plus fidèlement observée et de la nature plus exactement dépeinte, il ne dit pas un éternel adieu au romantisme de ses jeunes années. Il se contente de le dégager de ce qu'il avait naguère d'excessivement artificiel et en bannit la convention par trop criante. Son panache romantique se pare d'une aigrette empruntée au réalisme. C'est l'unique concession qu'il fait aux idées nouvelles; ou plutôt (car il est l'ennemi déclaré de tout abandon de ses prérogatives et de la plus minime

1. J. Barbey d'Aurevilly. — *Ce qui ne meurt pas*, éd. Lemerre, 1884, 1 vol. in-12, p. 5 et suiv. Nouvelle édition, 1887, p. 3 et suiv. — Ainsi qu'on le verra plus loin la *Germaine* de 1835 et 1856 est devenue *Ce qui ne meurt pas* en 1883.

parcelle de sa personnalité) c'est le seul effort qu'il consent à se permettre vers une réalité plus parfaite, serrée de plus près et mieux rendue.

Il ne faut pas croire, d'ailleurs, que, dans son amour tardif pour la vérité des paysages, d'Aurevilly se soit borné à introduire ces profondes modifications au début de son roman de *Germaine*. Il revoit et corrige avec une égale sollicitude toutes les descriptions où il s'est jadis trop peu soucié de la couleur locale.

Par exemple, en 1835, dans sa première rédaction de *Germaine*, il se répand en un long développement romantique sur l'heure de midi dans la campagne. Il force la note pour attirer et retenir plus longtemps, — croit-il, — l'attention du lecteur. Et voici ce qu'il écrit :

Midi sonnait, joyeux, à deux ou trois églises de village disséminées dans ces plaines. A ces sons de cloche doux et confus qui se heurtaient, en se répondant, dans un air humide de lumière, vous eussiez vu les vieilles femmes assises à la porte cintrée de leurs maisons d'argile, faire leurs signes de croix et réciter l'*Angelus*. Malgré l'hiver qui commençait, elles venaient encore au seuil chercher le rayon du soleil de la matinée, ce rayon qui fondait la gelée blanche de la nuit et qui éclairait mieux le métier à dentelles (la dentelle est l'industrie de ce pays) sur lequel elles penchaient leur vue affaiblie. Ce jour-là le temps était beau, mais il avait des aspects d'hiver toujours un peu prématurés en Normandie. Ce qu'ils appellent, en cette contrée, l'été Saint-Denis venait de se clore, et quoique le soleil ressemblât dans cette atmosphère de cristal au bouclier d'or de Wordsworth, l'air était sonore et piquant, inondé de clartés perçantes, le sol durci, un peu aride, et l'azur du ciel étincelait comme la lame damassée d'un sabre [1].

Mais cette première ébauche ne le satisfait pas. Il la remplace par celle-ci :

Midi sonnait, joyeux, à deux ou trois églises de village disséminées dans ces plaines. A ces sons de cloche doux et confus qui se heurtaient, en se répondant, dans un air humide de lumière, vous eussiez vu les vieilles femmes assises à la porte cintrée de leur maison d'argile, faire leurs signes de croix et réciter l'*Angelus*. Malgré l'hiver qui commençait, elles venaient encore chercher au seuil le rayon de soleil de la matinée, ce rayon de soleil qui fondait la gelée blanche de la nuit et qui éclairait mieux le métier à dentelle sur lequel elles inclinaient leurs vues affaiblies. Le temps était beau et justifiait le mot des paysans qui appellent cette époque de l'année l'été Saint-Denis. L'air était piquant et sonore,

1. *Germaine*, p. 278.

inondé de clartés perçantes, le sol durci un peu aride, et l'azur du ciel étincelait comme la lame damassée d'un sabre. Le soleil ressemblait bien alors, dans le cristal profond d'un beau ciel d'hiver, au bouclier d'or de Wordsworth. On s'en allait vers la Saint-Denys [1].

Vient l'heure où cette romantique évocation de Wordsworth ne lui plaît plus. Il commence à aimer une simplicité relative; il écrit :

Le midi sonnait joyeux à deux ou trois églises de villages disséminées dans ces plaines, mais à ces sons qui se heurtaient confusément dans l'air humide de lumière, on voyait les vieilles femmes à leur porte se signer et réciter l'*Angelus*. Quoique l'hiver fît sentir ses rudes approches, elles n'avaient point encore abandonné le seuil où elles filaient d'ordinaire et où elles aimaient à se réchauffer [2].

Voici, maintenant, le texte de 1856 qu'il considère alors comme définitif.

Midi sonnait, joyeux, à deux ou trois églises de village, disséminées dans ces plaines : et à ces sons de cloche, heurts doux et confus au sein d'un air humide de lumière, les vieilles femmes, qui travaillaient à la porte cintrée de leurs maisons de chaume, faisaient leurs signes de croix et récitaient l'*Angelus*. Le soleil était assez chaud encore pour qu'on recherchât l'ombre et le frais [3].

Enfin, en 1883, il remanie ainsi ce dernier texte, pour lui donner une couleur locale plus précise :

Midi sonnait, gai comme l'heure de se mettre à table, au clocher de Sainte-Mère-Église, et à ces sons doux et confus au sein d'un air humide de lumière, les vieilles femmes qui travaillaient à la porte cintrée de leurs maisons de chaume, dispersées sur la route qui va de Sainte-Mère-Église à Montebourg, faisaient leurs signes de croix et récitaient leur *Angelus*. Le soleil était assez chaud encore pour qu'on recherchât l'ombre et le frais [4].

Ailleurs, à propos d'un brûlant après-midi d'été, où toute vie semble suspendue et où un poids mortel semble tomber du firmament sur les épaules humaines, Barbey d'Aurevilly commence une longue description qu'il n'a pas eu le courage d'achever.

1. *Germaine*, p. 276.
2. *Germaine*, p. 173.
3. *Germaine*, p. 174.
4. *Ce qui ne meurt pas*, éd. Lemerre, in-12, 1884, p. 133; petite éd. Lemerre, 1887, t. I, p. 195.

Trois heures de relevée venaient de sonner et le tems était à l'orage; cet orage d'une saison déjà avancée embrasait l'atmosphère de cette chaleur sous nue, comme disent si heureusement les paysans de Normandie, bien plus accablante que les aiguillons d'un soleil d'été. Pour donner de l'air à la chambre, on avait ouvert la fenêtre d'Allen et de cette fenêtre, placée à l'un des pavillons du château, on pouvait voir s'écraser sur la cime des arbres flétris de gros nuages d'un bleu foncé, éclairés d'une vague lueur rougeâtre à leur centre, et à l'horizon noir un bout de mer d'un aspect sinistre, sans franges d'écume aux bords et sans vibrations lumineuses, mais lourde et, à ce qu'il semblait, visqueuse comme une nappe de bitume. Il ne tonnait pas encore, l'éclair ne projetait pas sa lueur; la nature était dans l'attente, la campagne n'avait pas un murmure. Les cygnes plongeaient leurs cous dans l'eau tiède de l'étang troublé, et, entre la mer et les bois de Saint-Pavin, les paysans répandus dans ces campagnes découvertes de partout qui entouraient en silence quelques fours à chaux dont les parois incendiés[1]...

On se demande vraiment où d'Aurevilly veut en venir et quelles fantasques imaginations il va bien pouvoir forger encore pour amener l'orage attendu.

Heureusement il se reprend vite, et remplace cette ébauche de description, qui menace de devenir interminable, par le tableau suivant dont le raccourci est à coup sûr plus pittoresque.

Trois heures de relevée venaient de sonner et le temps était à l'orage. Une chaleur de cuivre rougi tombait à pic des nues allourdies, et les hirondelles rasaient la terre de leurs ailes peureuses. Vainement pour donner de l'air à la chambre avait-on ouvert la fenêtre d'Allen. De cette fenêtre on pouvait voir quelque long et jaune rayon, s'échappant d'une anfractuosité de nuage bleu foncé, irradier sur la cime des arbres du château de Saint-Pavin dont il ambrait momentanément la verdure. En se prolongeant à côté de cette avenue le regard embrassait un paysage de plaines d'une riche beauté : désertes à cette heure, car la chaleur étouffante avait prolongé la méridienne des gens de journée qui travaillaient dans les champs. Seulement à l'ombre des haies qui se perdaient aux pentes de la plaine se tenaient immobiles dans différentes attitudes, comme si elles eussent fait partie du sol, un grand nombre de belles vaches, pourpres et blanches, aux yeux ronds tournés si languissamment vers l'horizon et qui n'avaient pas même la force sous la pesanteur de l'atmosphère d'envoyer un doux et soupirant souffle de leurs narines épanouies[2].

1. *Germaine*, p. 133.
2. *Germaine*, p. 34.

Enfin, en 1883, Barbey d'Aurevilly reprend cette page déjà vieille mais qui n'a pas trop vieilli. D'une main habile, il fait disparaître les quelques rides qui la déparent. Le château de Saint-Pavin, dont le nom ne signifie pas grand'chose, est remplacé, comme on l'a déjà vu, par le château des Saules, dont l'appellation est plus caractéristique. Et il présente au public une description peu différente de la précédente, nettoyée seulement de plusieurs taches et rendue plus agréable par l'effacement de deux ou trois traits inutiles.

Trois heures de relevée venaient de sonner et le temps était à l'orage. Une chaleur de cuivre rougi tombait à pic des nues alourdies, et les hirondelles rasaient la terre de leurs ailes peureuses. Vainement, pour donner de l'air à sa chambre, on avait ouvert la fenêtre d'Allan.

De cette fenêtre, d'où l'on embrassait le marais qui faisait face au château des Saules, on pouvait voir s'amonceler l'orage qui s'annonçait dans le ciel chargé. Le soleil, dévorant toute la journée, avait disparu sous de gros nuages sombres d'un bleu foncé jetant seulement par leurs anfractuosités un rayon jaune et glauque, qui fendait sinistrement l'espace. On étouffait dans une chaleur sous-nue, pire que la chaleur solaire. Le marais lui-même, avec ses eaux et ses herbes, n'avait plus de fraîcheur; les herbes brûlaient, et les mille mares encastrées dans ces herbes semblaient bouillir. Il fumait, au loin, d'une vapeur embrasée et rougeâtre comme un reflet d'incendie; et, — puisqu'il n'y avait pas une haie dans cette vaste étendue, — immobiles comme si elles avaient fait partie du sol, les nombreuses vaches blanches et pourprées du marais, aux yeux ronds languissamment tournés vers l'horizon vide, n'avaient pas même la force d'envoyer un doux et soupirant souffle de leurs narines épanouies [1].

C'est ainsi que d'Aurevilly a remanié tour à tour les paysages variés de sa *Germaine*. Il en a supprimé plusieurs et les a tous corrigés. Je n'en ai cité qu'un petit nombre, les plus caractéristiques; mais ils suffisent à montrer avec quel scrupule l'écrivain s'est acquitté de la tâche qu'il s'était imposée de restituer aux descriptions de son pays natal leur physionomie propre et leur réelle individualité.

IV

Après les tableaux de la campagne cotentinaise, où s'est tant complue l'âme du romancier normand, il faut considérer le caractère des personnages qu'il a dessinés.

1. *Ce qui ne meurt pas*, éd. Lemerre, 1884, p. 99 et 100; petite éd., 1887, t. I, p. 145 et 146.

Le plus important de ces personnages est, à coup sûr, Germaine, qui a donné son nom au roman. D'Aurevilly a voulu faire de cette femme si extraordinaire la figure centrale et comme l'âme de sa composition. Aussi a-t-il mis toutes les ressources de son imagination à peindre comme elle le méritait une physionomie tellement singulière.

Mais le Barbey d'Aurevilly romantique de 1835 s'est ingénié à « singulariser » encore au delà de toute expression, sans souci de la vraisemblance, le cas anormal de sa pâle Germaine qui se donne sans amour, par pitié. C'est évidemment son droit d'artiste, de créateur, qu'il exerce — peut-être avec quelque excès — lorsqu'il imagine cette femme phénoménale, prodigieuse, unique en son espèce. Seulement le droit du lecteur égale, par réciprocité et contre-coup, le droit du romancier. Si celui-ci, pour des raisons qui ne dépendent que de sa volonté ou de son pouvoir, se croit obligé d'inventer des situations bizarres et de peindre des figures d'exception, celui-là, à son tour et en guise de revanche, n'a pas tort d'exiger une explication claire et catégorique de ces situations et physionomies qui dépassent l'habituelle mesure de la vie humaine.

Plus l'artiste aura de tendances à exagérer les traits extranaturels de ses créations, plus son juge, qu'il soit simple lecteur ou critique attitré, aura de comptes à lui demander quant aux libertés qu'il a prises avec la réalité et aux déformations qu'il a fait subir aux modèles accoutumés de l'existence quotidienne.

Or, voici toute l'explication que Jules Barbey consent, en 1835, à fournir du personnage hors nature qu'il a créé en imaginant sa Germaine.

Le château de Saint-Pavin, bâti près du village du même nom, n'était habité qu'une partie de l'année. Il appartenait à Mme de Valombre, veuve du dernier descendant mâle de la grande famille de ce nom et dont la vie fort courte s'était écoulée hors de France, dans les hauts emplois de la diplomatie auprès des cours étrangères.

La mère de Camille, Mme de Valombre, était revenue après de longues années d'absence habiter le château où elle avait passé seulement quelques mois à l'époque déjà éloignée de son mariage. Ce séjour avait été trop rapide pour qu'il eût laissé de bien profonds souvenirs. On ne se rappelait presque pas Mme de Valombre quand elle reparut à Saint-Pavin. Elle était d'ailleurs si changée que ceux qui l'avaient vue autrefois ne l'auraient probablement pas reconnue si à l'avance ils n'avaient su que c'était elle. — Son absence, ses voyages, cette dispersion dans des climats lointains de tous ces dons de beauté, de tout cet éclat de jeu-

nesse qu'on lui avait connus et qu'elle semblait y avoir laissés, cette adolescente qu'elle nommait sa fille et dont, dans le pays, on n'avait pas su la naissance, ce jeune homme qui l'accompagnait toujours et à qui elle ne donnait d'autre nom qu'Allen, tout cela l'enveloppait de je ne sais quel mystère, dont elle avait peut-être la coquetterie, car sa réserve gracieuse, mais froide, ne permettait pas à l'observation la plus attentive de pénétrer dans sa vie et d'en surprendre les secrets.

C'était une femme d'un charme étrange. Le monde la disait distinguée et respectait infiniment son esprit. Certes, c'était bien aimable au monde, car d'ordinaire elle ne lui montrait guères les facultés de son esprit. Si elle les avait, il semblait qu'elles lui fussent tout à fait inutiles, du moins dans un sens extérieur. Elle avait l'habitude de ne se mêler à la conversation que quand elle roulait sur des sujets vagues et généraux. Agissait-elle ainsi par mépris, ou par indolence, ou par précaution? Elle, comme les femmes les plus intelligentes ne peuvent jamais abstraire leur cœur de leurs opinions, craignait-elle en se livrant au mouvement de ses idées de toucher ce grand mot de sa destinée, d'ouvrir une perspective dans son passé[1].

Non seulement la physionomie de Germaine n'apparaît point « viable » au cours de cette page étrange où les traits les plus inattendus s'accumulent en une confusion sans pareille et en un singulier désordre; mais cette physionomie n'existe même pas.

On nous dit Germaine froide et orgueilleuse; mais où l'auteur a-t-il pris le droit de nous la dépeindre telle, sans avertissement préalable ni suffisante explication? Au moins faudrait-il nous donner les raisons de cette froideur, que rien ne semble jusqu'à présent légitimer, et de cette fière attitude de déesse marmoréenne que le rôle qu'elle va jouer plus tard semble démentir. Il serait nécessaire de nous faire connaître par quels antécédents, par quelle série d'évolutions ou quelle suite d'épreuves, Germaine en est venue à cette indifférence presque totale en matière d'émotions profondes ou même de sensations assez communes. Cette explication fait totalement défaut dans le portrait que trace, en 1835, la main inexpérimentée de Barbey d'Aurevilly.

Mais bientôt l'auteur s'aperçoit des lacunes de son portrait et des contradictions au moins apparentes qu'il recèle. Il comprend que sa Germaine doit être présentée plus nette, plus intelligible, au public. Et il la campe de nouveau en une attitude hardie, toujours impassible et fière, mais cette fois mieux justifiée par ses origines et ses antécédents.

1. *Germaine*, p. 29.

Le château de Saint-Pavin, situé auprès du village du même nom et bâti dans le goût de la régence quoique d'un goût plus simple que toutes les constructions de la même date, n'était habité qu'une partie de l'année. Il appartenait à Mme de Valombre, veuve du dernier descendant mâle de l'ancienne famille de ce nom et dont la vie fort courte s'était écoulée hors de France dans les hauts emplois de la diplomatie, auprès des cours étrangères.

La mère de Camille, Germaine de Valombre, passait dans le monde pour une femme distinguée, mais le monde accorde volontiers ce nom, cette dénomination flatteuse à toutes les femmes qui ont de l'élégance de langage et de la noblesse de manières. A vrai dire, si Germaine avait davantage, le monde ne le connaissait pas. Depuis la mort de son mari mort à l'étranger, elle était revenue en France à cet âge où l'on ne s'occupe plus de vous. Probablement à cause de son extrême froideur, les femmes ne l'aimaient, quoiqu'elle ne jalousât en rien des succès de vanité auxquels elle ne prétendait plus. On lui supposait des opinions très viriles (avez-vous remarqué que le monde suppose toujours des opinions fort hardies à ceux qui n'ont pas l'air de tenir les siennes en grande estime et, en effet, il faut être bien osé pour cela!). Mais cette assertion hazardée, on n'aurait guères pu la justifier par des faits. Elle avait l'habitude de ne se mêler à la conversation que quand elle roulait sur des sujets vagues et généraux. Agissait-elle ainsi par mépris ou par paresse? Avait-elle peur de trahir quelque pensée secrète en se livrant trop au mouvement de ses idées? On ne savait : et l'imposance de toute sa personne était telle qu'elle eût dérouté du premier coup le plus insolent observateur.

Mais, pour qu'il en fût ainsi, Germaine ne faisait pas le moindre effort, ne remuait pas la première phalange de son doigt. Tout en elle avait cette expression patricienne qui respirait dans ses traits tranquilles, mais le plus léger dédain ne s'y montrait jamais. Ses manières, les attitudes de l'esprit comme les attitudes sont les manières du corps, étaient lentes jusqu'à la nonchalance ; son parler sobre et ses expressions sans couleur allaient bien avec cette voix aux trois quarts éteinte; imagination sans doute, comme toutes les femmes, mais qui s'était endormie la tête sous son aile à ces fatiguantes cinq heures d'après-midi dans la vie et que le monde ne réveillait pas de son assoupissement. Elle était toujours vraie avec les autres, mais de la vérité des insignifiances, car on a besoin de l'intérêt d'un sentiment quelconque pour être faux. Ce qui frappait le plus en Germaine, c'était un calme pour ainsi dire immense. Quand son sérieux ordinaire se fondait au souffle de quelque mot spirituel, au contact de quelque approbation légère et gracieuse dans un sourire rare et tari aux contours de la bouche offensée par un pli déjà perceptible, ce sourire ne semblait pas toucher au calme sur lequel il passait rapide. L'eau parfois ondule aux lacs les plus aplatis sous le pied trop rapproché d'une mésange qui vole le long de sa surface unie : mais à cette glace plutôt qu'à ce lac, à

cette glace immobile rien n'était pied de mésange et le cristal plus solide ne s'entamait pas. Alors il y avait beaucoup plus dans la façon de dire de Mme de Valombre que dans ce qu'elle disait une amabilité ineffable. C'était le mot, puisque cette amabilité ne se parlait pas. Insaisissable nuance en elle et qui n'aurait pas dû s'y révéler, car ses traits faits si bien pour exprimer l'énergie, la force reposée qui coulait de son large front à ses pieds nerveux, dignes de s'appuyer sur un socle, éloignaient toute idée de vague, exilaient d'elle ces angéliques spiritualités de la poësie; mélodie de harpe qu'un pouvoir inconnu tirerait d'un instrument de cuivre, dôme de bronze rongé par les brumes d'un soir avancé et à travers lesquelles il perdait de son austérité rigide.

Mais les gens du monde ne se rendaient pas compte de ces finesses de contraste que des observateurs exercés auraient pu seuls apercevoir et apprécier. On passe auprès d'une femme de l'âge de Germaine parmi toutes celles que l'on rencontre dans le monde comme auprès d'une plante parmi cent autres : il n'y a que la fleur qui marque des différences aux yeux de ces botanistes grossiers. La fleur fanée, ce ne sont plus que des feuilles vertes sur lesquelles le regard se pose à peine et qu'il confond avec le fond commun sur lequel elles ne ressortent pas. Pour le monde Mme de Valombre était une femme de quarante-cinq ans qui vous écoutait parler des heures entières beaucoup plus qu'elle ne vous parlait, en lissant de la paume de sa main les longs bandeaux de ses cheveux le long de ses tempes et de ses joues où la fraîcheur pâle de la jeunesse était remplacée par une nuance orangée, molle encore. A voir ainsi posée d'aplomb sur ces épaules cette tête que la fierté intérieure ne relevait pas ou qu'une pensée mélancolique ne faisait jamais pencher, on aurait dit une cariatide[1].

Telle est la Germaine que d'Aurevilly offrit, en 1856, à l'admiration de Trebutien. Était-elle bien vivante, cette fois? On en peut douter; mais on ne saurait méconnaître l'effort que son peintre avait fait pour la rendre plus acceptable.

Il restait pourtant dans ce personnage une contradiction assez choquante. Barbey d'Aurevilly fait vivre sa Germaine en 1826, en pleine période florissante du romantisme batailleur et bouillonnant. Les Françaises de ce temps-là n'avaient certainement point la mine alanguie de Germaine. L'auteur l'a si bien compris qu'en 1883 il a retardé de dix-neuf ans la naissance de son héroïne et qu'il la met seulement en scène vers 1845, à l'heure où l'on est déjà fatigué des puériles exaltations du romantisme. Elle est plus naturelle, ainsi présentée :

1. *Germaine*, p. 30 et suiv.

Le château des Saules — qui dans les temps anciens, ainsi que la plupart des châteaux du Moyen Age, avait dû être quelque formidable nid de guerre, caché comme une embuscade dans ces marais du Cotentin, alors d'inexpugnables fondrières, mais qui, détruit après les guerres religieuses du XVIe siècle, avait été rebâti au commencement du XVIIe et transformé en une demeure spacieuse et pacifique, — appartenait en 1845 à la comtesse Yseult de Scudemor, veuve du dernier descendant de la vieille famille normande de ce nom et dont la vie, fort courte, s'était écoulée hors de France, dans les hauts emplois de la diplomatie, auprès des cours étrangères.

Cette comtesse de Scudemor, épousée au loin et qui n'était pas du pays, mais qui y avait séjourné avec son mari quelque temps après son mariage, y était revenue avec sa fille depuis plusieurs mois. Par quoi y avait-elle été attirée?... Le temps qu'elle avait passé là avec son mari avait été trop court pour qu'elle en pût garder un bien profond souvenir... Quand elle avait reparu aux Saules, le monde des châteaux circonvoisins l'avait presque oubliée. D'ailleurs, elle était si changée, que ceux qui l'avaient entrevue autrefois ne l'eussent probablement pas reconnue si, à l'avance, ils n'avaient su que c'était elle. Son absence, ses voyages, la dispersion dans de lointains climats de tous ces dons de beauté, de tout cet éclat de jeunesse qu'on lui avait connus et qu'elle semblait y avoir laissés; cette enfant qu'elle appelait sa fille, et dont on n'avait pas, dans le pays, su la naissance; cet adolescent qui l'accompagnait et à qui elle ne donnait que le nom écossais d'Allan, tout cela l'entourait d'on ne savait quel mystère difficile à percer; car sa réserve, pleine de noblesse, mais froide, ne permettait jamais à l'observation la plus attentive de pénétrer dans sa pensée et d'en surprendre les secrets.

C'était une femme d'un charme étrange et silencieux. Le monde, auquel elle imposait, — même sans le vouloir, — la disait distinguée, et mettait généreusement sous ce mot, banal maintenant, de distinction, le respect d'un esprit qu'elle ne lui montrait pas. Si elle en avait, en effet, elle ne s'en servait point. Elle était aussi désintéressée de cet esprit qu'on lui attribuait que de la vie, et elle n'en faisait pas une arme contre la sienne, qui lui avait été peut-être cruelle... Quoiqu'elle eût encore assez de cette beauté qui suffit aux femmes pour tenir à la vie, elle avait le calme indifférent, qui ne se vante ni ne se plaint, d'un être détaché de tout. Elle en avait le naturel et la simplicité. Probablement à cause de son extrême froideur, les femmes ne l'aimaient pas, quoiqu'elle ne jalousât en rien des succès de vanité auxquels elle ne prétendait plus. On lui supposait des opinions très hardies. Avez-vous remarqué que le monde suppose toujours des opinions très hardies à ceux qui n'ont pas l'air de tenir les siennes en grand respect? Il faut être si osé pour cela! Mais, cette assertion hasardée, on n'aurait guères pu la justifier par des faits. Dans le monde, la comtesse Yseult de Scudemor avait l'habitude de ne se mêler à la conversation que quand elle roulait sur des sujets généraux et vagues. Agissait-elle ainsi par mépris

ou par indolence? Avait-elle peur de trahir, dans l'entraînement de la causerie, quelque pensée ou quelque sentiment, et d'entr'ouvrir ainsi une perspective sur sa vie passée? On ne savait, et l'imposance de toute sa personne était telle qu'elle eût dérouté, du premier coup, le plus insolent observateur.

Mais, pour qu'il en fût ainsi, la comtesse de Scudemor ne faisait aucun effort sur elle-même. Toute sa personne avait cette expression patricienne qui respirait dans ses traits tranquilles. La moindre contraction ne s'y montrait pas. Elle n'avait ni dédain, ni langueur. Ses manières — les manières qui sont les attitudes de l'esprit, comme les attitudes sont les manières du corps, — étaient lentes jusqu'à la nonchalance, mais elles n'étaient pas nonchalantes. Son parler sobre et ses expressions presque sans couleur seyaient à sa voix aux trois quarts éteinte... Imagination sans doute, comme toutes les femmes, mais qui s'était endormie, la tête sous son aile, à ces fatigantes cinq heures d'après-midi dans la vie, et que le monde ne réveillait pas de son assoupissement. Elle était toujours vraie avec les autres, mais de la vérité des insignifiances; car on a besoin de l'intérêt d'un sentiment quelconque pour être faux. Ce qui frappait le plus en madame de Scudemor, c'était un calme pour ainsi dire immense. Quand son sérieux ordinaire se fondait, au souffle de quelque mot spirituel, au contact de quelque approbation gracieuse et légère, dans un sourire rare et tari aux contours de la bouche offensée par une ride déjà perceptible, ce sourire ne semblait pas toucher au calme sur lequel il passait, rapide... L'eau parfois ondule aux lacs les plus aplatis, sous le pied trop rapproché d'une mésange qui vole le long de leur surface unie, — mais à cette glace, plutôt qu'à ce lac, à cette glace immobile, rien n'était pied de mésange, et le cristal plus solide ne s'entamait pas... Alors, il y avait, beaucoup plus dans la façon de dire de Mme de Scudemor que dans ce qu'elle disait, une amabilité ineffable; et c'était le mot, puisque cette amabilité ne se parlait pas. Cependant, d'insaisissables nuances en elle n'auraient pas dû s'y révéler; car ses traits faits si bien pour exprimer l'énergie, la force reposée qui coulait de son beau front à ses pieds nerveux, dignes de s'appuyer sur un socle éloignaient d'elle toute idée de vague rêverie, exilaient d'elle toutes les angéliques spiritualités de la poésie, mélodie de harpe qu'un pouvoir inconnu tire parfois d'un instrument de cuivre, brumes mélancoliques d'un soir avancé, à travers lesquelles un dôme de bronze peut perdre de son austérité rigide!

Mais les gens du monde ne se rendaient pas compte, si elles existaient, de ces finesses de contraste que des observateurs exercés auraient pu seuls apercevoir dans Mme de Scudemor. Les hommes passent auprès d'une femme de l'âge de la comtesse, parmi toutes celles que l'on rencontre dans le monde, comme auprès d'une plante parmi cent autres. Il n'y a que la fleur qui marque des différences aux yeux de ces botanistes grossiers. La fleur fanée, ce ne sont plus que

des feuilles vertes sur lesquelles le regard se pose à peine et qu'il confond avec toutes celles sur lesquelles elles ne ressortent pas. Au regard du monde, la comtesse de Scudemor n'était qu'une femme de plus de quarante ans, et qui vous écoutait des heures entières, beaucoup plus qu'elle ne vous parlait, en lissant de l'extrémité de ses doigts les bandeaux de ses cheveux le long de ses tempes et de ses joues, où la fraîcheur pâle de la jeunesse était remplacée par une teinte orangée, molle encore. A voir, ainsi posée d'aplomb sur ses épaules, cette tête que la fierté intérieure ne relevait pas, ou qu'une pensée triste ne faisait jamais pencher, on aurait dit une majestueuse cariatide délivrée de son entablement... « La statue y est toujours, mais la femme n'y est plus », disaient pour se consoler les hommes dont elle désespérait la galanterie, et que son grand air froid éloignait d'elle et empêchait de lui faire la cour. Ils la proclamaient une femme finie. Et, en effet, elle avait la beauté d'une belle morte, mais qui n'est pas encore tombée sur le sol, comme ces grenadiers russes de la bataille d'Eylau, qui, restés debout dans le rang, semblaient vivants encore, et qu'il fallut pousser et renverser pour bien s'attester qu'ils étaient morts [1].

Qu'importe que d'Aurevilly ait changé l'état civil de sa Germaine de Valombre et qu'il l'ait transformée — je ne sais pour quelle raison — en Yseult de Scudemor! Il a été amené dès lors à modifier le titre de son roman, et c'est si peu de chose, apparemment, qu'un titre! Peut-être a-t-il voulu simplement sacrifier au goût de l'époque qui, voilà quelque vingt ans, jetait en pleine fureur de la mode le nom d'Yseult que d'antiques légendes ressuscitées venaient de rajeunir. C'eût été là pure coquetterie de vieillard. Quant au nom de Scudemor, d'Aurevilly le connaissait depuis longtemps et dès 1849 en avait parlé à Trebutien dans une de ses lettres. Ce nom lui plaisait beaucoup par la forme assez rare qu'il affectait. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il en ait fait usage plus tard.

Mais ces détails sont tout à fait secondaires. L'essentiel, c'est qu'en 1883 Barbey d'Aurevilly ait creusé de nouveau son personnage principal et qu'il l'ait repétri de telle manière qu'il ne nous apparaît peut-être pas comme absolument intelligible, mais que nous nous expliquons cependant qu'il ait pu exister un jour, par hasard, à titre d'exception.

Après Germaine, transfigurée en Yseult, il serait opportun de considérer Allen, devenu Allan en 1883, et qui est le deuxième « rôle » du drame. Seulement d'Aurevilly a tenu, pour les besoins

1. *Ce qui ne meurt pas*, éd. Lemerre, 1884, p. 18 et suiv.; petite éd., 1887, t. I, p. 23 et suiv.

de sa mise en scène, à nous présenter d'abord son troisième personnage, — le moins important des trois, — Camille. Je suis obligé de le suivre dans l'ordre qu'il a adopté : car c'est par contraste qu'il a dépeint, en regard de la physionomie de Camille, la figure d'Allan.

Quel aspect donne-t-il à Camille, en 1835? Aura-t-elle plus de vie, plus de réalité profonde que sa mère? Qu'on en juge :

C'était une de ces enveloppes d'âme à s'y méprendre s'il n'y a rien dessous. Veines si pleines qu'une égratignure devait en faire partir du sang! Au feu de soleil de ses yeux, à ses lèvres un peu roulées et flambantes comme son regard, à son teint marqué des signes d'une puberté incertaine il venait tout à coup à l'esprit que les passions attendaient plus tard ce printemps sans orages encore. Quoi qu'il pût être de ce soupçon, le ciel sous lequel elle avait passé ses quatorze ans n'avait point frappé ce fruit avancé d'une haleine consumante. Camille était née en Normandie, au pays des cheveux blonds comme les épis mûrs et aux yeux bleus comme les barbeaux des champs. De ciel de feu à réverbérer dans ses yeux noirs, d'atmosphère rongeante qui l'eût brunie comme elle l'était, elle n'en avait trouvé sans doute que dans l'*amnios* du ventre de sa mère, car toute petite, son regard s'avivait de cette flamme et elle saillait par la couleur foncée de sa chair soyeuse sur l'éclatante ouate, creusée en nid, de son berceau[1].

Voilà un portrait à faire frémir; et c'est celui d'une enfant de quatorze ans! Il y a peu de romantiques, je crois, qui aient osé pousser si loin la peinture d'une toute petite fille portant encore des jupes courtes et laissant flotter au gré du vent — signe palpable de l'insouciance de son âme — de longs cheveux rebelles à toute contrainte.

Aussi d'Aurevilly a-t-il eu raison de nous faire mieux connaître Camille dans la suite et de nous l'expliquer autrement que par quelques mots insignifiants.

Le « texte définitif », envoyé à Trebutien en 1856, est certes plus satisfaisant à ce point de vue :

Il y avait auprès des joies fraîches et vives de l'enfance quelque chose de profond qui étonnait toujours en Camille, à peine âgée de quatorze ans. Comme on voit, elle était dans cet âge où les jeunes filles ont le moins de charmes et où elles cachent traîtreusement sous les signes d'une puberté incertaine et la maigreur des contours ce fléau de beauté qui doit plus tard frapper les cœurs. Ne dirait-on pas que cet âge sans grâce est une première ruse involontaire de ces êtres

1. *Germaine*, p. 16.

qui deviennent bientôt si volontairement rusés. On ne se défie de rien, et la beauté terrible va jaillir. Cette beauté, on la pressentait dans Camille. On la pressentait au noble ovale de son visage, à ses grands yeux gris clair rapprochés d'un nez grec très pur, trait saillant de sa physionomie, et à la plus idéale pâleur qui ait jamais divinisé un visage humain. Ses cheveux étaient d'un roux charmant, sans aucune boucle et coupés très courts comme ceux d'un garçon. Quand le jeu ne l'animait plus et que par hazard elle était assise, c'était plaisir, mais plaisir inquiet pour sa mère de lui voir soutenir de ses mains pleines de morbidezze cette tête rousse si prématurément pensive. N'est-il pas des poses dans les enfants qui révèlent toute une destinée [1]?

Mais que de romantisme encore dans ce portrait! A coup sûr d'Aurevilly ne se libérera jamais du vieux levain romantique qui fermente toujours dans son âme. Seulement, à la fin de sa vie, il s'essaie à plus de simplicité, dût-il sacrifier à cette qualité nouvelle pour lui quelques traits scintillants de sa plume empanachée!

Voici sa dernière retouche de Camille :

Il y avait, à côté des joies fraîches et vives de l'enfance, quelque chose de profond qui étonnait dans cette petite de quatorze ans. Camille, comme on le voit, était à cet âge où les jeunes filles ont le moins de charme, et où elles cachent traîtreusement, sous les signes d'une puberté incertaine et la maigreur des contours, ce fléau de beauté qui doit plus tard frapper les cœurs. Ne dirait-on pas que cet âge sans grâce est une première ruse involontaire de ces êtres, plus tard si sournoisement et si volontairement rusés? On ne se défie de rien, et tout à l'heure la terrible beauté va jaillir! Cette beauté, on la pressentait dans Camille. On la pressentait à l'ovale de son visage et à de grands yeux noirs, beaux et brillants comme le matin d'un jour d'orage. Ils étaient rapprochés d'un nez qui eût été d'une pureté grecque sans l'ouverture palpitante des narines, trait saillant et inquiétant d'un visage idéal sans ce trait. Les cheveux de Camille étaient de ce roux adoré aujourd'hui, mais qui, dans ce temps-là, faisait le désespoir des mères. Pour les lui brunir, la sienne les lui passait au peigne de plomb et les lui faisait porter coupés très courts et sans boucles, comme ceux d'un garçon. Garçon, c'était elle qui semblait l'être quand on la regardait auprès d'Allan, et c'était Allan qui, sous ses habits de garçon, à force de beauté, semblait la jeune fille. Lorsque le jeu ne l'animait plus, cette garçonnette, et que, par hasard, elle était assise dans le salon aux côtés de sa mère, on ne pouvait pas reconnaître la fougueuse enfant du jardin dans cette autre enfant silencieuse, qui

1. *Germaine*, p. 13.

soutenait languissamment, dans des mains pleines de morbidesse, cette folle tête rousse devenue tout à coup si pensive [1].

Plus que celle de Camille, qui n'était somme toute à ses yeux qu'un personnage secondaire, représentant une jeune femme vite sacrifiée à d'anciennes amours et dès lors forcément un peu effacée dans le cours et à la fin du roman, Barbey d'Aurevilly a retouché la figure d'Allen. Il l'appelle *Allan* dans son manuscrit de 1883. Mais il ne se borne pas à cette modification à peine perceptible du nom de son héros. Il sent la nécessité de tenter une explication satisfaisante ou passable des manières de parler et d'agir de ce singulier jeune homme de dix-sept ans qui choque si violemment de prime abord les idées reçues et viole avec une allègre et outrageuse inconscience les principes les plus généralement admis par la société humaine.

Il est à croire qu'en 1835 Jules Barbey voulait donner à son roman une couleur plus ou moins exacte d'autobiographie et qu'il ne songeait qu'à présenter au public un cas anormal et rare, le sien. C'est pour cela sans doute qu'il plaçait son action en 1826 à l'âge où précisément lui-même avait dix-sept ans. Il ne se souciait pas alors d'expliquer son personnage. Tout le monde ne devait-il pas le comprendre, puisque ce personnage était lui-même et qu'il se voyait, lui, aussi clairement que le lui permettait son romantisme exalté.

Mais, quelques années plus tard, cet Allen presque incompréhensible ne le satisfait plus; peut-être même ne s'y reconnaît-il pas. Et c'est une raison suffisante pour qu'il refasse un portrait où il ne trouve plus son image ressemblante, cette triste image de ses vingt-cinq ans alanguis dans laquelle il s'était miré avec complaisance et qui représentait, croyait-il, la pauvre âme des jeunes gens de ce temps-là.

Quoi qu'il en soit — et quelles qu'aient été les raisons qui déterminèrent Barbey d'Aurevilly avant 1856 à refondre la physionomie de l'Allen de 1835, — voici la première esquisse qu'il imagina, dans son inexpérience juvénile, du singulier personnage qui était son héros.

Il avait dix-huit ans accomplis. Il avait les rougeurs, la tête penchée, les troubles de cet âge qu'on peut regarder comme un second enfantement à la vie. Imagination d'une telle plénitude qu'elle se

1. *Ce qui ne meurt pas*, éd. Lemerre, 1884, p. 12; petite édition Lemerre, 1887, t. I, p. 13 et 14.

passait d'aliment, Allen dont les études étaient à peine terminées, repoussait toute espèce de livres. Les poëtes, ces fées divines des contes qu'ils nous font, avaient peu de merveilles pour lui... Ce dont on doutait dans Camille, on n'en pouvait douter dans Allen. La vie lui gonflait le sein; il avait franchi le vague de l'adolescence pour entrer dans les sensations positives de la vie. Cette différence dans les âmes d'Allen et de Camille se retrouvait dans le caractère de leur beauté. S'ils pâlissaient, la pâleur d'Allen était plus profonde; s'ils rougissaient, le front d'Allen s'empourprait avec plus d'âcreté. Il y avait d'ineffables harmonies entre ces deux êtres marqués de contrastes adoucis. Limpides cristaux dont l'un était pur de tout souffle et l'autre commençait à se teindre de cette dévorante liqueur des passions qui devait plus tard écumer et déborder dans tous les deux[1].

Ce n'est pas, ici, à vrai dire, un portrait. C'est une simple comparaison de la physionomie — et même presque uniquement de l'aspect extérieur — d'Allen, avec la figure, précédemment ébauchée, de Camille. C'est une sorte de contraste très romantique, l'opposition de deux êtres élevés sous le même toit et vivant de la même vie. Fidèle aux goûts de l'époque, Jules Barbey veut présenter en une saisissante antithèse ce jeune homme et cette jeune fille, sans se soucier des ressemblances forcées ou seulement des analogies apparentes qui ont dû les rapprocher au cours de leur existence commune.

Quelques années après, Barbey d'Aurevilly s'est rendu compte de son exagération à cet égard et des contradictions nouvelles qui devaient en résulter, avec bien d'autres, dans le caractère de ses personnages. C'est alors qu'il a atténué les contrastes qu'il avait trop accentués jadis et a remplacé sa première esquisse par la suivante :

Allen avait les troubles, les rougeurs, la tête penchée d'un âge que l'on peut regarder comme un second enfantement à la vie. Imagination d'une telle plénitude qu'elle se passait d'aliment et qu'elle se nourrissait d'elle-même. Allen, dont les études étaient à peine terminées, répudiait toute espèce de livres. Les poëtes, ces fées divines des contes qu'ils nous font avaient peu de merveilles pour lui qui plus richement doué qu'eux dédorait, en les lisant, leurs pages les plus reluisantes. Ce dont on pouvait douter dans Camille, il n'était plus permis d'en douter dans Allen. Cette panthère qui couche dans l'antre du cœur de l'homme lui marquait déjà sa griffe au front; il souffrait du mal d'avoir dix-sept ans.

Son œil n'avait point l'éclat sidéral des yeux mauresques de Camille;

1. *Germaine*, p. 17.

il roulait terne et voilé sous une paupière mi-close comme celui d'une Sultane au sortir du bain. En dessus de cette paupière si habituellement abaissée, entre des sourcils imperceptiblement froncés par une rêverie continuelle, se creusait un pli, expirant sillage de l'invisible vaisseau de la pensée sur l'océan mobile de nos fronts! Seulement comme cette âme n'était pas forte encore, comme la puissance morale était nulle chez ce jeune homme qui deviendrait robuste comme les autres avant d'avoir un caractère, il partait au moindre caprice un dard de lumière de ces larges prunelles mates, comme le trait d'or d'une étoile qui file dans un ciel noir à travers les branchages plus noirs encore d'une forêt. Ses cheveux qu'il portait comme Camille partagés et roulés en boucle sur son cou dénudé n'avaient point les sombres reflets de ceux de l'enfant. Son teint était d'un pâle moins cru, quand il s'empourprait, c'était d'une couleur moins âcre, mais il s'empourprait plus souvent. Il y avait d'ineffables harmonies entre ces deux êtres marqués de contrastes adoucis. Beaux cristaux dont l'un était pur de tout souffle et dont l'autre se rougissait de cette dévorante liqueur des passions qui devait plus tard écumer et déborder dans tous les deux [1].

Certes, voilà un portrait cette fois bien réel ou du moins approchant de la réalité. On peut ne pas l'admettre comme vrai ni même comme assez vraisemblable; et l'on a droit aussi d'estimer insuffisante l'explication qui y est tentée de la « singularité » d'Allen. Mais enfin ce n'est plus un diptyque à la façon du double tableau où d'Aurevilly avait peint en 1835 les deux figures contrastantes d'Allen et de Camille. C'est un progrès très sensible dans la manière d'opérer du peintre. Les procédés romantiques trop commodes n'y tiennent plus la première place.

Aussi Barbey d'Aurevilly, en 1883, n'a-t-il pas eu à creuser beaucoup plus le caractère d'Allan qu'il ne l'avait fait dans son texte de 1856. Il se soucie seulement de l'expliquer un peu mieux; et il faut avouer que la tentative n'est pas superflue.

L'auteur de *Ce qui ne meurt pas* a multiplié dans son dernier portrait les linéaments, même secondaires, de la physionomie d'Allan, les contours qui pourraient mieux définir son personnage et les nuances qui seraient susceptibles d'en préciser davantage l'aspect. Il s'ingénie à rendre plus exactement, à fixer pour toujours ce qu'il n'a fait jusqu'à présent qu'entrevoir et indiquer. Il cherche dans l'hérédité maternelle les raisons par lesquelles il serait loisible de justifier le cas exceptionnel d'Allan. Il ajoute ainsi plus de force et donne plus de vie au portrait qu'il a naguère

1. *Germaine*, p. 20 et suiv.

dessiné. Qu'on en juge d'après le texte définitif où sa pensée s'est arrêtée en 1883 :

Allan avait les troubles, les rougeurs, la tête penchée d'un âge qu'on peut regarder comme un second enfantement à la vie. Imagination d'une telle plénitude qu'elle se passait d'aliments et qu'elle se nourrissait d'elle-même, Allan, dont les études étaient à peine terminées, répudiait toute espèce de livres. Les poètes, ces fées divines des contes qu'ils nous font, avaient peu de merveilles pour lui, qui dédorait en les lisant leurs pages les plus reluisantes. Ce dont on pouvait douter dans Camille, on ne pouvait en douter dans Allan. Cette panthère qui couche dans l'antre du cœur de l'homme s'éveillait dans le sien, et lui mettait sa griffe au front. Il souffrait du mal d'avoir dix-sept ans.

Ses yeux n'avaient déjà plus, s'ils l'avaient jamais eu, l'éclat matinal des yeux de Camille. Les siens roulaient voilés sous une paupière miclose, comme ceux d'une indolente sultane au sortir du bain. Au-dessus de cette paupière, entre de longs sourcils imperceptiblement froncés par une rêverie continuelle, se creusait un pli, expirant sillage de la pensée mystérieuse enfermée dans ce front, semblable à une coupe voluptueuse par la forme et la grâce de son adorable contour. La mère d'Allan, une anglaise, avait, disait-on, passé les neuf mois entiers de sa grossesse à regarder avec une obstination superstitieuse le portrait de lord Byron, dont elle était folle, et ce front de génie, — où la pruderie épouvantée de l'Angleterre voyait le *coin de la démence* dans un de ses angles, hardiment prolongé sous la masse des cheveux bouclés qui le couronnaient, — ce front, à la fois charmant et sublime, elle l'avait donné à son fils. C'était là ce qui sautait aux yeux de qui regardait Allan pour la première fois, et ce n'était guères que plus tard qu'on s'apercevait des originales beautés d'un visage qui ne ressemblait qu'à lui-même. Habituellement, les yeux d'Allan étaient mornes comme le sont presque toujours les yeux de ceux qui regardent plus dans leur cœur que dans la vie ; mais à la moindre émotion ou au moindre caprice de ce jeune homme à l'âme plus passionnée que forte, et qui deviendrait peut-être robuste avant d'avoir un caractère, il partait de ses larges prunelles mates un dard de lumière, comme le trait d'or d'une étoile qui file dans un ciel noir, à travers les branchages plus noirs encore d'une forêt. Allan portait, ainsi que Camille, le cou nud et les cheveux coupés court. Seulement, dans sa *titus* hardie, Camille montrait les cheveux droits et drus d'un garçon, tandis que les cheveux d'Allan étaient naturellement annelés et tassés autour de sa tête brune comme s'ils eussent été des cheveux de jeune fille, et, par ce contraste singulier, ces deux enfants donnaient une fois de plus l'illusion à laquelle on se prenait sans cesse quand on les voyait, de leurs deux sexes transposés [1].

1. *Ce qui ne meurt pas*, éd. Lemerre, 1884, p. 14 et 15 ; petite édition, 1887, t. I, p. 16, 17 et 18.

Il resterait sans doute à nous expliquer bien des phénomènes incompréhensibles chez Allan, pour que sa physionomie nous parût tout à fait acceptable et qu'elle prît à nos yeux ce degré de vraisemblance sans lequel nous n'admettons pas la peinture d'un caractère. Mais s'il subsiste de l'obscurité dans le personnage de Barbey d'Aurevilly, c'est qu'on ne saurait définir complètement un être d'exception, unique en son espèce et dont nous ne verrons jamais probablement le modèle. L'essentiel, c'est que le peintre ait essayé de ramener à des proportions plus voisines de notre entendement la figure irréelle et faussement idéale qu'il avait créée en 1835.

V

Si Barbey d'Aurevilly n'avait retouché que les paysages et les héros de son roman, il eût certainement déjà fait œuvre excellente. Mais la besogne n'aurait été l'affaire que de peu de temps et la tâche, pour importante qu'elle fût, serait demeurée incomplète. Afin de remplir le dessein qu'il s'était proposé, l'auteur de *Germaine* devait revoir et corriger, de la première à la dernière page, le livre qu'il avait écrit aux jours vite envolés de sa jeunesse. Il n'a pas failli à cette partie de son travail.

D'une manière générale, sauf à entrer tout à l'heure dans certains détails, on peut dire qu'il a mis plus de précision dans sa pensée et plus de fermeté dans son style, lorsqu'il a remanié avec son expérience de vieillard les pages où s'était précipitée d'un jet son ardeur de jeune homme.

Tout d'abord, il change le titre de son roman. Et cette modification n'est pas si négligeable qu'elle pourrait paraître. Ce n'est point par pure fantaisie de son esprit qu'au titre de *Germaine* il substitue celui, plus obscur au premier regard, de *Ce qui ne meurt pas*. Une raison profonde et significative l'a guidé dans cette préférence pour une dénomination nouvelle. Il n'a jamais cessé de prétendre que son roman est une *idée*. Or, à ses yeux de vieillard, il faut que l'idée qu'il a voulu soutenir se manifeste dans le titre de son œuvre. Germaine, c'est le nom d'un personnage — du personnage le plus important sans doute — mais ce nom ne dit rien quant à la teneur de l'ouvrage et ne traduit aucune pensée qui force l'esprit du lecteur à se replier sur lui-même et à réfléchir. Évidemment, *Ce qui ne meurt pas* ne laisse pas davantage entrevoir ce que sera le roman, mais enfin il exprime quelque chose qui retient la curiosité attentive et contraint l'intelligence à

un effort de réflexion. Telle est la raison fondamentale qui a décidé Barbey d'Aurevilly à remplacer le titre primitif de *Germaine* par un autre qui représente ou fait deviner une idée.

Ce titre, d'ailleurs, peu compréhensible de prime abord, il l'explique au début de son livre, dans la dédicace qu'il offre à son ami le docteur Seeligmann. « A mon très cher ami, le docteur Seeligmann, — écrit-il, — je dédie cette dramatique nosographie de la Pitié. » Nous voici prévenus : *Ce qui ne meurt pas*, c'est la Pitié.

Dans sa correspondance avec ses familiers d'alors, il revient sans cesse sur la portée et la signification du nouveau titre auquel son choix s'est arrêté. « C'est un livre triste, — dit-il, — c'est la mort de tous les sentiments de la femme — excepté un. » Il ne saurait donc subsister aucun doute à l'endroit des intentions de l'auteur.

Pour les éclairer d'une lumière décisive, il n'est pas inutile de considérer l'évolution qui s'est accomplie chez Barbey d'Aurevilly depuis l'époque de sa première jeunesse.

En 1835, au moment où il annonce à Trebutien l'achèvement de son roman, il le désigne seulement sous le titre de *Germaine*. Cela semble prouver qu'à cet instant de sa vie de jeune homme, Jules Barbey est hanté par le souvenir récent de ses douleurs toujours cuisantes et n'a en vue que le personnage de celle qu'il a aimée d'un amour impossible (une de ses tantes, dit-on) et qui par sa froideur l'a si vivement fait souffrir. Ici nous sommes en pleine confession. C'est *sa* Germaine que l'auteur nous peint, en se peignant lui-même : ce sont leurs amours, à elle et à lui, qu'il raconte avec complaisance. Mais, en 1856, lorsque d'Aurevilly envoie son manuscrit à Trebutien, nous voyons apparaître un commencement d'impersonnalité dans ses intentions. Ce qu'il appelle alors son « texte définitif » ne porte plus tout à fait la même enseigne que le premier texte. Il l'intitule : *Germaine* ou *La Pitié*. Du coup, il efface tout ce qu'il y avait de trop « individuel » dans la dénomination primitive ou plutôt il atténue par un sous-titre moins prétentieux le caractère trop singulier du titre précédemment adopté. Enfin, en 1883, lorsqu'il publie *Germaine*, il lui choisit un nouveau titre qui fasse oublier complètement ce que même le plus récent avait encore de trop personnel. Son choix se fixe sur une appellation symbolique, dépourvue de tout ce qui pourrait la « particulariser » : *Ce qui ne meurt pas*.

Par là nous sommes fondés à conclure que la thèse que nous voyions poindre dans la primitive *Germaine*, — et qui s'indiquait

assez nettement dans le sous-titre de 1856 — est la préoccupation essentielle de Barbey d'Aurevilly en 1883. Elle s'est définitivement établie au point culminant de sa pensée et a pris le pas sur tous les ressouvenirs personnels et les passions d'adolescent dont il s'était jadis grisé. En un mot, *Germaine* est une ardente confession de jeune homme, une confession — il est vrai — à la troisième personne, comme disait d'Aurevilly d'un autre de ses romans, mais quand même et malgré tout l'aveu coupable d'un cœur incendié. *Ce qui ne meurt pas*, au contraire, est la cristallisation — sous forme de thèse, de leçon, d'enseignement — des juvéniles passions de Jules Barbey. C'est encore un cas exceptionnel qu'on nous présente ici, mais dont l'exception s'est généralisée au point que, malgré notre répugnance à reconnaître le bien fondé de tous les développements de l'auteur, à souscrire à toutes les conclusions qu'il en tire et à admettre le rôle qu'il assigne à la pitié, nous n'osons pas cependant rejeter en bloc, comme entachés d'invraisemblance, les phénomènes successifs sur lesquels il appuie sa démonstration et les événements variés qui lui servent à corroborer sa thèse.

Tel nous apparaît, par suite d'une évolution progressive de la pensée de Barbey d'Aurevilly de 1835 à 1883, le changement capital qui s'est fait dans sa manière de procéder. Telle est la différence essentielle, basée à première vue sur la simple modification d'un titre et atteignant en réalité le fond même du sujet traité, qui se remarque entre la primitive *Germaine* et la *Germaine* de 1856 et qui s'accentue si l'on compare le roman de 1835 avec *Ce qui ne meurt pas*.

Ce changement de direction de la pensée de Barbey d'Aurevilly domine tous les autres. Il en est un, néanmoins, parmi ces derniers, qu'on ne saurait passer sous silence. C'est la transformation profonde qui s'est opérée, au point de vue religieux, chez l'auteur de *Germaine* entre la première et la dernière rédaction de son roman.

En 1835, Jules Barbey est tout à fait indifférent aux choses de la religion catholique, où il est né, et parfois même s'y révèle assez hostile. Il en parle avec l'impertinence d'un libertin. Il va jusqu'à se proclamer « rationaliste » — ce qui détonne un peu avec ses tendances ultra-romantiques. On ne sera donc point surpris de trouver dans *Germaine* quelqu'une de ces théories audacieuses où l'homme se déifie et où le ciel est nargué. A défaut de cette sacrilège audace, on ne demeurera pas stupéfait de voir que plus d'une liberté y est prise avec le dogme romain et que l'auteur

s'inquiète peu de défigurer la doctrine de ses pères, si ses conceptions romanesques l'exigent.

En 1883, au contraire, non seulement il est devenu très respectueux de la religion, mais il s'affiche comme un des soutiens les plus ardents du catholicisme. Il ne saurait donc laisser rien subsister, dans son œuvre, qui pût être taxé d'indifférence aux vérités révélées ou qui fût de nature à y contredire.

A cet égard, je ne connais aucune page, — dans *Germaine*, d'une part, et, de l'autre, dans *Ce qui ne meurt pas*, — où s'affirment mieux qu'en celle-ci l'insouciance religieuse d'abord et ensuite les préoccupations catholiques de Barbey d'Aurevilly.

La simple comparaison de deux textes, écrits à un demi-siècle d'intervalle, sera plus décisive que tous les commentaires.

Quand il n'y a pas un brin d'herbe qui résiste à la vague de la mer montante, la grève est bientôt envahie. Quand l'homme sent qu'il n'a qu'à vouloir pour avoir, il veut : ou bien le désir est mort dans son âme. Pour peu qu'il y soit, l'idée qu'on peut tout donne le vertige. Il faut être Dieu pour résister et encore Dieu c'est l'indifférence. Chose épouvantante à penser! On ne saurait concevoir un désir dans la puissance infinie sans supposer le cahos ou plutôt sans nier Dieu lui-même. Que voulez-vous donc que l'homme devienne, ô mon Dieu! quand il a le désir et que vous lui envoyez la puissance [1]?

On perçoit dans cette page le souffle d'incrédulité qui la traverse et l'anime. « Dieu, c'est l'indifférence », écrit sans sourciller le Jules Barbey de 1835. Et il cherche bien à se reprendre ensuite ou du moins à atténuer sa pensée par une sorte de développement panthéistique assez confus d'où émerge une impersonnelle divinité. Mais ici, malgré tout, c'est encore la négation de Dieu qui domine et triomphe.

En 1883, Barbey d'Aurevilly reproduit presque exactement son texte primitif; toutefois dans sa brusque déclaration « Dieu, c'est l'indifférence » il glisse une incidente qui en modifie le sens de fond en comble et même il adoucit par un prudent conditionnel ce que sa phrase pourrait contenir encore d'impertinent. Moyennant ce changement, qui au premier abord serait susceptible de passer inaperçu, il fait sa soumission au dogme catholique et rétablit dans son intégrité ce qu'il tient à présent pour la vérité absolue. L'idée, de païenne qu'elle était ou plutôt de panthéistique, se

1. *Germaine*, p. 11.

christianise et devient même irréprochablement conforme à la doctrine enseignée par l'Église romaine.

La sincérité religieuse de Barbey d'Aurevilly est ici indéniable.

Quand il n'y a pas un brin d'herbe qui résiste à la mer montante, la grève est bientôt envahie. Quand l'homme sent qu'il n'a plus qu'à vouloir pour avoir, il veut, ou bien le désir est mort dans son âme. Pour peu qu'il y soit, l'idée qu'on peut tout donne le vertige. Il faudrait être un Dieu pour résister, et encore Dieu, sans la Grâce et avec la Liberté qu'il a donnée à l'homme, ce serait l'indifférence. Chose épouvantante à penser! on ne saurait concevoir un désir dans la puissance infinie sans supposer le chaos, ou plutôt sans nier Dieu lui-même. Que voulez-vous donc que l'homme devienne, grand Dieu! quand il a le désir et que vous lui envoyez la puissance [1]?...

Ainsi, l'adjonction d'une minuscule incidente a suffi pour bouleverser le sens de tout un paragraphe. Ce n'est plus une profession d'incrédulité à la foi catholique qu'on retrouve là : c'est tout au contraire une adhésion catégorique aux dogmes de l'Église romaine. « Dieu, sans la grâce et avec la liberté qu'il a donnée à l'homme, ce serait l'indifférence. » Il n'est pas de théologien, je crois, qui pût s'inscrire en faux contre cette assertion.

J'ai insisté un peu longuement sur la transformation des idées religieuses chez Barbey d'Aurevilly, de 1835 à 1883. C'est, en effet, la plus importante, la plus décisive. Il existe pourtant d'autres changements notables qui se sont successivement fait jour dans la pensée de l'auteur de *Germaine*. D'abord, il a modifié sa conception de la vie, qui, tantôt exaltée jusqu'au lyrisme, tantôt déprimée jusqu'au désespoir et méprisée, ne lui apparaît jamais conforme en 1835 aux lois ordinaires de l'existence courante. Il la sublimise ou l'insulte : jamais il ne la voit telle qu'elle est réellement. En 1883, au contraire, malgré les imperfections qu'on pourrait relever dans ses jugements, il fait effort pour mieux peindre la vie et se plier à ses nécessités. C'est un progrès très sensible vers l'acceptation totale de la condition humaine. « L'amitié! — écrit Jules Barbey en 1835 — c'est l'accouplement de deux vanités qui se donnent le bras tour à tour [2]. » Voilà une déclaration nette et tranchante, qui semble d'un pessimisme incurable. En 1883, Barbey d'Aurevilly met un correctif à son audacieuse théorie d'antan : « L'amitié, — dit-il, — c'est *le plus souvent*

1. *Ce qui ne meurt pas* (éd. Lemerre, 1884, p. 227; petite éd., 1887, t. II, p. 18 et 19).
2. *Germaine*, t. I, p. 197.

l'accouplement de deux vanités [1]. » Il enlève ainsi le caractère trop absolu de sa maxime : il l'humanise, en y introduisant la relativité inhérente aux choses terrestres.

De même, les conceptions romantiques de Barbey d'Aurevilly ont subi l'épreuve du temps. Elles se sont à leur tour transformées. « Oh! vous êtes un jeune poète, une espèce de René [2]! » s'exclame emphatiquement Germaine de Valombre devant les subites tristesses d'Allen en 1835. On sent que cela n'est pas le cri du cœur : c'est une exclamation littéraire, dans le goût de l'époque. On y retrouve trop le voisinage de Chateaubriand et l'influence des préoccupations que l'authentique René a fait naître dans l'esprit de ses contemporains. En 1883, Yseult de Scudemor dira plus justement à Allan, avec cette vérité de l'âme qui rejette dans ses élans sincères tout manteau d'emprunt et tout ressouvenir esthétique : « Oh! vous êtes un trop grand poète pour nous [3]! » Et l'ironie qu'elle met dans ses paroles est ici bien plus saisissante. Elle se rapproche aussi davantage de la réalité de tous les temps. Elle ne porte plus de date.

Je pourrais multiplier les exemples du changement profond qui s'est fait, de 1835 à 1883, dans la pensée de Barbey d'Aurevilly. Mais toutes les comparaisons de textes qu'il serait loisible de tenter à cet égard ne tendraient qu'à confirmer les précédentes remarques.

Mieux vaut, pour terminer cette étude, observer l'évolution du style qui s'est accomplie parallèlement chez notre auteur. Elle n'est pas moins intéressante. Elle l'est même davantage en un sens, car les corrections purement littéraires ont été plus d'une fois, pour d'Aurevilly, l'occasion de retoucher et d'amender ses idées.

C'est surtout à remanier, à restreindre d'interminables dissertations, qui abondent dans *Germaine*, que Barbey d'Aurevilly a mis son soin et apporté une notable rigueur. Il les nettoie de tout le faux or dont il se plaisait naguère à les surcharger, leur enlève le clinquant qui les déparait et dont il croyait autrefois leur faire une parure, et les débarrasse d'une part de ce qu'elles avaient de grandiloquent ou de déclamatoire. A vrai dire, il ne les expurge pas suffisamment, à notre goût, soit qu'il fût pressé par le temps, soit que le vieux levain du romantisme qui fermentait encore en lui ne le rendît pas assez conscient des laideurs de tous les oripeaux dont il aimait jadis à s'entourer. Mais il n'en reste pas

1. *Ce qui ne meurt pas*, éd. Lemerre, 1884, p. 154; petite éd., t. I, p. 225 et 226.
2. *Germaine*, t. I, p. 25.
3. *Ce qui ne meurt pas*, éd. Lemerre, 1884, p. 17; petite éd., t. I, p. 21.

moins qu'il témoigne d'un sérieux et méritoire effort pour purifier son œuvre et en améliorer le style. Il se simplifie et donne à sa fiction une forme plus alerte et plus souple.

Il n'est pas une page de son texte de 1883, — il n'est peut-être pas même une ligne — où l'on ne rencontre quelque modification toujours heureuse. Tantôt, c'est une phrase mieux cadencée ; tantôt, un mot mieux placé. Les plus importantes de ses corrections, ce sont d'inutiles développements — d'où la pensée est souvent absente et qui ne sont que des effets de style — entièrement supprimés.

En 1835, il se répand en une longue et insignifiante dissertation sur la douleur. C'est un « cliché » qui ne rime à rien.

En effet, Camille était triste. Ce n'était plus le sérieux sous lequel elle avait voilé autrefois ses premières souffrances; il n'y avait pas à s'y méprendre, c'était bien là de la tristesse. Il faut céder quoi qu'on résiste. La douleur va, imperturbable. Ce n'est pas aujourd'hui qu'elle vaincra, ce sera demain, ce sera dans huit jours, dans un mois ; elle sait attendre : elle est patiente parce qu'elle est forte. Marchez à l'encontre et livrez cette fière bataille de l'inertie contre elle, l'incessante et l'éternellement active; Epictète dit, vous allez me rompre la cuisse et la cuisse fut rompue. Fuyez-la, au lieu de la combattre. Cette rude prétorienne sait arracher les Claudes de derrière les portes où ils tremblent. On éviterait plutôt la mort [1].

Voilà du pathos dûment caractérisé. Inutile de se creuser la tête à deviner ce qui se cache sous cette tirade : on n'y découvrira rien. Jules Barbey s'est grisé dans une orgie de mots à effet.

Que va-t-il faire en 1883? Il supprimera sans rémission tout ce verbiage dénué de sens et profitera de l'opportunité de cette opération nécessaire pour rendre plus ferme et plus précis le style des deux premières phrases, les seules qu'il ne condamne pas.

Il écrit :

Camille, en effet, était triste. Elle n'avait plus le sérieux sous lequel elle avait voilé autrefois ses premières souffrances; il n'y avait pas à s'y méprendre, c'était bien là de la tristesse [2].

Dans les dialogues très fréquents entre ses personnages, Barbey d'Aurevilly n'est pas moins sévère pour son style d'autrefois. En 1835, il traduisait ainsi une scène déchirante entre Camille et Allen :

1. *Germaine*, t. II, p. 112.
2. *Ce qui ne meurt pas*, éd. Lemerre, 1884, p. 310; petite éd., t. II, p. 143.

Allen n'avait jamais tant souffert. Les cris de Camille l'enivraient d'une douleur aiguë comme eux. Il eut un de ces moments de désespoir qui font presque reculer le sort qui nous frappe, quand il vit cette femme qu'il aimait l'appeler perfide et recevoir avec dégoût ses caresses. Il fut sur le point de saisir malgré elle la frêle et furieuse créature et de la briser contre son cœur dans une étreinte mêlée de désespoir et de je ne sais quelle angoissante volupté. Mais il s'arrêta sans la toucher, les mains étendues devant elle, dans la plus sublime des hésitations. Son regard avait une telle puissance qu'un tigre en aurait reculé : il le lui mit sur la gorge comme une arme :

« Je te jure, Camille, lui dit-il d'une voix douce et calme, seulement légèrement tremblante, comme on l'a quand on est pâle de rage réprimée, je te jure par l'enfant que tu as dans le ventre de me fendre la tête, à tes yeux, sur le marbre de cette console, si tu ne veux pas m'écouter. »

La colère est la baguette d'Aaron. Quand elle fut changée en serpent, elle dévora toutes les autres. Camille devint muette.

« Je te jure aussi par notre enfant, continua Allen, que je n'aime pas ta mère, mais toi seule, toi! »

Elle baissa la tête comme si elle eût réfléchi. Puis la relevant tout à coup : « Je vais le savoir », dit-elle d'une voix brève. Elle alla pour sortir.

« Où vas-tu? » demanda Allen.

— « Chez ma mère », répondit-elle.

— « Quoi faire, insensée? » et il voulut la retenir, mais elle échappa à ses efforts.

— « Tout avouer et tout savoir », dit-elle en se retournant de la porte. Et elle sortit de l'appartement, laissant Allen pétrifié d'étonnement et d'effroi [1].

En 1883, il corrige dans les termes suivants cette page enflammée de colère et pleine d'une dramatique horreur :

Allan n'avait jamais tant souffert. Les cris de Camille l'enivraient d'une douleur aiguë. Il eut un de ces moments de colère qui ferait presque reculer le sort qui nous frappe, quand il vit cette femme qu'il aimait l'appeler perfide et recevoir avec dégoût ses caresses. Il fut sur le point de saisir, malgré elle, la frêle et furieuse créature, et de la briser sur son cœur dans une étreinte de désespoir et d'angoissante volupté. Mais il s'arrêta, les mains étendues, dans la plus sublime des hésitations. Son regard avait en ce moment une telle puissance, qu'un tigre en aurait reculé. Il le lui mit sur la gorge comme une arme :

« Je te jure, Camille, — lui dit-il d'une voix tremblante comme on l'a, quand on est pâle de rage réprimée, — je te jure, par l'enfant que tu

1. *Germaine*, t. II, p. 124 et 125.

portes, de me fendre la tête à tes yeux sur cette console, si tu ne veux pas m'écouter. »

La colère est la baguette d'Aaron. Quand elle fut changée en serpent, elle dévora tous les autres.

Camille domptée devint muette.

« Je te jure, — continua Allan, — que je n'aime pas ta mère, mais toi seule, Camille! toi seule! toi! »

Elle baissa la tête comme si elle eût réfléchi. Puis, la relevant tout à coup :

« Je vais le savoir! » — dit-elle d'une voix brève. — Et elle alla pour sortir.

— Où vas-tu? — demanda Allan.

— Chez ma mère! — répondit-elle.

— Quoi faire, insensée! — Et il voulut la retenir. Mais elle résista et elle échappa à ses efforts.

— Tout avouer et tout savoir! — dit-elle, en se retournant, de la porte, et elle sortit de l'appartement, laissant Allan pétrifié d'étonnement et d'épouvante [1].

Si Barbey d'Aurevilly n'a pas raccourci, comme on vient de le voir, son dialogue primitif, il l'a du moins rendu plus vif, plus alerte, plus « enlevé », ainsi que la situation l'exige. Il l'a débarrassé de plusieurs incidentes qui retardaient la marche rapide et comme essoufflée de cette conversation haletante dont chaque mot fait balle ou cingle à la manière d'un fouet vengeur. D'autre part, il l'a expurgé d'une ou deux phrases inutiles et surtout d'une expression triviale que jadis, en bon romantique amoureux d'antithèse, il avait à coup sûr considérée comme touchant au sublime. Le dialogue y gagne en noblesse réelle et en véritable grandeur. Ce ne sont plus là deux « monstres » qui se jettent cruellement à la face d'implacables vérités ; ce sont deux êtres humains qui, en un style approprié à leur triste position présente, parlent avec cette véhémente fureur de l'âme gardant, au plus fort de ses exaltations, le souci de la mesure et la dignité fière de son langage.

Souvent même d'Aurevilly se montre plus difficile pour lui-même, plus rigoureux à l'endroit des développements littéraires où il se complaisait autrefois. Il refait en entier des pages dans lesquelles il avait accumulé jadis une foule de traits empanachés sortis de sa plume brillante. Sans parler des descriptions dont on a vu plus haut les transformations profondes et qui bénéficient

1. *Ce qui ne meurt pas*, éd. Lemerre, 1884, p. 320 et 321 ; petite éd., t. II, p. 157, 158 et 159.

aussi en précision de style de l'exacte observation d'où elles sont issues, on peut citer nombre de passages de la *Germaine* primitive qui ont été remaniés d'un bout à l'autre, au seul point de vue de la langue ou encore sous le double rapport de la pensée et de la langue devenues inséparables, d'abord par le d'Aurevilly plus mûr de 1840 et surtout par le d'Aurevilly vieillard de 1883.

Je ne connais, à cet égard, aucun passage plus significatif que celui où le romancier nous présente Camille et Allen se rencontrant soudain dans le parc du château.

Voici ce qu'il écrit en 1835 :

Une voix plus légère et plus pure que le flot d'air qui l'apporta appela tout à coup, « Allen! Allen! » Si la rosée faisait du bruit en tombant dans le calice de la fleur, elle aurait cette douceur céleste.

Cette voix devait appartenir à un être encore plus immatériel que la femme, à un enfant destiné à être femme un jour, à cette fraîche et blanche aube qui doit devenir une aurore. C'était la voix d'une petite fille. Hélas! pour si peu que la gourde main de l'homme ait touché aux cordes nacrées de l'instrument merveilleux, il n'a plus de retentissements pareils!

Et elle accourut près de lui qu'elle avait appelé, lui mettant la main sur l'épaule et n'y pesant non plus qu'un oiseau :

« Voyez, dit-elle, voyez! Oh! j'ai bien couru pour l'avoir, mais à la fin je l'ai prise, la bleue demoiselle. Voyez, je la tiens. Oh! qu'elle est d'un beau bleu! »

Et elle ouvrait avec précaution les doigts de son autre main pour montrer à Allen tous les trésors de sa conquête. Mais lui avec la stupéfaction de quelqu'un qui s'éveille avait relevé son front du creux de ses mains et semblait ne rien comprendre à ces joies d'enfant qu'il avait oubliées quoiqu'il ne fût qu'un adolescent encore.

Et Camille, voyant la maussade noncurrance d'Allen pour le triomphe dont elle était si joyeuse, s'arrêta dans la brillante énumération des qualités de sa captive à l'effilé corsage d'azur, pauvre et charmante torturée qui se débattait au fond de sa fournaise dans le calice écarlate d'une capucine épanouie.

C'était toute une idylle grecque que cette petite fille et ce beau jeune homme, cette joie et cette douleur si simples de l'enfant que méprisait déjà une imagination plus exigeante. Groupe ravissant de poses, de candeur et de grâce, mais déjà sur le front d'Allen apparaissait quelque chose qui n'était pas de la civilisation antique et qui rompait la mélodieuse unité de ce tableau.

« Va-t'en donc, ma pauvre gentille, puisqu'il ne te trouve pas jolie », dit-elle avec dépit et tristesse en lâchant l'insecte et la fleur. Et sa tête se pencha découragée sur son épaule. Il y a donc des déceptions cruelles à quatorze ans! Le regard dédaigneux d'Allen avait

rendu tout honteux le front ouvert comme l'aurait fait un reproche de mère, et étanché ces émotions débordantes qui ne demandaient qu'à se répandre. Ce fut une bien soudaine péripétie que le changement qui s'opéra dans la petite fille, comparable au reflet perdu d'un éclair dans un nuage diaphane. On aurait dit que les gouttes de sueur qui perlaient, à la jaune lumière de ces six heures du soir, sur ses larges tempes, avaient roulé et filtré dans ses paupières noires, car il semble que des larmes n'auraient pas si promptement séché.

« Est-ce que vous ne revenez pas au salon? — lui demanda-t-elle après un silence.

— Non, je reste ici, » répondit-il. Et il allongea ses jambes, croisa ses bras sous sa tête rejetée en arrière et plongea sa vue dans le ciel avec l'avidité d'une âme agitée [1].

Que de traits insignifiants dans cette page surchargée, et qui ne nous apprennent rien sur le caractère d'Allen ou de Camille! Ce long développement mal écrit sur la « soudaine péripétie » qu'est « le changement » opéré dans Camille est aussi inutile que prétentieux. Et que de « bavures » dans le style!

Vers 1840, Barbey d'Aurevilly dira plus simplement :

Une voix plus pure et plus légère que le flot d'air qui l'apporta appela deux fois : « Allen! Allen! » Si la rosée faisait du bruit en tombant dans le calice de la fleur, elle aurait cette douceur céleste.

Cette voix devait appartenir à un être encore plus immatériel que la femme, à une enfant destinée à être femme un jour, à cette fraîche et blanche aube qui doit devenir une aurore. C'était la voix d'une petite fille. Hélas, pour si peu que la lourde main de l'homme ait touché à l'instrument merveilleux, il n'a plus de retentissements pareils!

Mais Allen ne répondit pas à cette voix pourtant bien connue. Esclave d'une préoccupation profonde, il restait les yeux toujours fixés sur le lac tranquille, quoique le charme qui l'avait atteint ne fût pas caché dans ses eaux. — Inquiète peut-être de ce silence, celle qui l'avait appelé sortit d'un massif voisin et s'avança derrière le saule où se tenait Allen. Elle marcha lentement jusqu'à lui, posant son pied avec une précaution bien inutile puisque l'épaisseur du gazon endormait le bruit de ses pas et dans la gaîté étourdie de l'enfance, elle lui posa soudainement, et sans qu'il pût l'apercevoir, ses deux petites mains sur les yeux.

« Laissez-moi, Camille », fit Allen avec une brusquerie singulière et l'ingrat écarta avec violence le charmant voile rose qu'elle lui avait mis avec ses dix doigts sur les yeux. La pauvre enfant l'avait probablement surpris dans un de ces moments de rêverie où nous caressons

1. *Germaine*, p. 12 et suiv.

notre chimère et où nous tuerions sans pitié la plus innocente créature qui nous rappellerait à la vie réelle.

Lui ne la tua pas, mais il l'avait blessée; et ce n'était pas à la main trop durement étreinte en l'écartant, c'était au cœur plus délicat encore. La susceptible enfant repoussée ne dit pas un mot et fut pour s'éloigner, mais Allen, qui se reprochait déjà sa violence, la retint doucement la main dans les siennes et la regardant, cette main qu'il avait rougie et qu'il baisa :

« T'ai-je fait mal? — lui demanda-t-il avec inquiétude.

— Non, — fit-elle en mentant fièrement, — mais sa physionomie, si ouverte tout à l'heure encore, s'était refermée et son regard était glacé!

— Pardonne-moi ce mouvement involontaire, — reprit Allen avec insistance. Pardonne-moi si j'ai été cruel. Depuis quelques jours ma disposition d'âme est telle que je ne suis vraîment pas digne de jouer avec toi. Laisse-moi, je t'en prie, ma chère Camille. Regagne le château, le froid commence à tomber. Moi j'ai besoin de solitude; bientôt j'espère, je te rejoindrai [1]. »

L'effort est très réel, et le progrès aussi, vers une simplicité plus en rapport avec le début d'un récit et vers une concision très appréciable. Il ne reste plus à d'Aurevilly, pour mieux approprier son style au sujet et le rendre plus souple, qu'à disposer plus heureusement certains mots, à en supprimer plusieurs autres et à reprendre dans son texte primitif quelques traits dignes de figurer dans son nouveau texte.

C'est ce qu'il a fait en 1883. Les deux pages de *Ce qui ne meurt pas* où Barbey d'Aurevilly met pour la première fois en présence Allan de Cynthry et Camille de Scudemor sont une merveille d'exposition nette et claire. Il y passe un souffle de jeunesse qui les parfume de sa fraîcheur. Sans faux ornements, sans vaines dissertations, le romancier atteint ici au grand art.

Une voix, plus légère et plus pure que le flot d'air qui l'apporta, prononça deux fois le nom, étranger à ce pays, d'*Allan*. Si la rosée faisait du bruit en tombant dans le calice de la fleur, elle aurait cette douceur céleste.

Cette voix devait appartenir à un être encore plus immatériel que la femme, à une enfant destinée à être femme un jour, à la blanche aube qui allait devenir une aurore. C'était la voix d'une petite fille. Hélas! pour peu que la main gourde de l'homme ait touché aux cordes de l'instrument merveilleux, il n'a plus de retentissements pareils.

Et l'enfant de cette voix accourut près de celui qu'elle avait appelé

1. *Germaine*, p. 11 et suiv.

Allan, et, lui mettant la main sur l'épaule et n'y pesant non plus qu'un oiseau :

« Voyez! — dit-elle avec essoufflement. — Oh! j'ai bien couru pour l'avoir, mais enfin je l'ai prise, la bleue demoiselle. Voyez! Allan. Est-elle d'un assez beau bleu!... »

Et elle entr'ouvrit avec précaution les doigts de son autre main pour montrer à Allan tous les trésors de sa conquête; mais le jeune songeur, avec la distraction stupéfaite de quelqu'un qui s'éveille, avait retiré son front du creux de ses mains où il l'avait plongé, et il semblait ne rien comprendre à ces joies d'enfant qu'il avait oubliées, quoiqu'il ne fût qu'un adolescent encore.

Et l'enfant, voyant la maussade indifférence d'Allan pour le triomphe dont elle était si joyeuse, s'arrêta dans la brillante énumération des qualités de sa captive à l'effilé corsage d'azur; pauvre et charmante torturée qui se débattait au fond de sa fournaise, dans le calice écarlate d'une capucine épanouie.

« Va-t'en donc! ma pauvre gentille, puisqu'il ne te trouve pas jolie... », dit la fillette, avec dépit et tristesse, en lâchant l'insecte et la fleur. Et sa tête se pencha, découragée, sur son épaule. Il y a donc des déceptions cruelles à quatorze ans! Le regard dédaigneux d'Allan avait rendu tout honteux le front heureux de la petite fille, comme l'aurait fait un reproche de mère. Il vit bien qu'il l'avait blessée, et ce n'était pas seulement à la main, trop durement étreinte en l'écartant, c'était au cœur, plus délicat encore. La susceptible enfant ne dit pas un mot et fut pour s'éloigner, mais Allan, qui se reprochait sa violence, la retint doucement, la main dans les siennes, et la regardant, cette main qu'il avait rougie et qu'il baisa :

« T'ai-je fait mal? — lui demanda-t-il avec inquiétude.

— Non! — dit-elle, en mentant fièrement. Mais sa physionomie, si ouverte il n'y avait qu'un moment, s'était refermée, et ses charmants sourcils s'étaient froncés.

— Pardonne-moi ce mouvement involontaire, — reprit Allan avec insistance; — pardonne-moi si j'ai été cruel. Depuis quelques jours, ma disposition d'âme est si misérable que je ne suis vraiment pas digne de jouer avec toi. Laisse-moi, je t'en prie, ma chère Camille. Rentre au château. Le froid du soir va tomber tout à l'heure. Moi, j'ai besoin d'être seul encore. Va! bientôt je te rejoindrai [1].

VI

Si l'on essaye de résumer l'impression d'ensemble qui se dégage des textes qui viennent d'être comparés et des commentaires dont ils ont été suivis, on voit que la caractéristique du talent de Barbey d'Aurevilly, de 1835 à 1883, est une évolution très mar-

1. *Ce qui ne meurt pas*, éd. Lemerre, 1884, p. 10 et suiv.; petite éd., t. I, p. 10.

quée de sa personnalité exagérée tout d'abord dans le sens d'un individualisme inflexible et finalement adoucie et domptée au point de se reléguer au second plan et d'admettre qu'il y a quelque chose au monde de plus important que l'exaspération du « moi », à savoir l'intérêt universel et la vérité générale.

En 1835, au moment où Jules Barbey trace d'une plume enflammée sa *Germaine*, il a l'air de dire à chaque ligne : « Vous savez! Allen de Cynthry, c'est moi, moi qui vous parle, moi qui ne suis pas comme tout le monde et qui ai joui de cette rare fortune de vivre d'une vie anormale, de posséder une femme mûre qui ne s'est donnée que par pitié et de tenir dans mes bras ensuite la propre fille de cette femme extraordinaire que, même après mon mariage, j'ai continué d'aimer! » Voilà ce que, presque malgré nous, nous lisons dans la *Germaine* de 1835, pleine de souvenirs récents et saignante de blessures encore mal fermées. Et il nous semble entendre d'Aurevilly nous présenter tour à tour ses héroïnes, ses victimes : « Vous voyez Germaine, ma Germaine! Elle a été ma maîtresse, alors que j'avais dix-sept ans et qu'elle avait dépassé la quarantaine, et j'ai connu à ses côtés d'intenses sensations, des émotions profondes dont rien n'approche. Et cette petite Camille, c'est moi qui lui ai révélé l'amour! Elle me doit tout, je l'ai initiée à la vie des sens et du cœur; je l'ai faite femme, elle m'a donné sa virginité. Mais qu'étaient-ce que ces purs parfums d'une âme innocente auprès des fortes exhalaisons d'une poitrine qui s'était inclinée déjà vers d'autres amours. Ma Germaine a été l'idole de mon existence. » Telle est, quoi qu'on fasse et quelque soin que l'on prenne à se mettre en garde contre une première lecture, l'impression dominante qui résulte de l'examen attentif de *Germaine*.

Au contraire, si l'on étudie *Ce qui ne meurt pas*, on remarque de prime abord le caractère impersonnel dont son auteur l'a revêtu et les efforts — peut-être inconscients — qu'il a faits pour dérober à nos regards curieux tout ce qui, dans son roman, pourrait évoquer une individualité trop précise. Sa Germaine, il l'appelle Yseult, comme il ferait d'un personnage légendaire dont la pensée et les actes doivent être enveloppés d'une brume mystérieuse. Son Allan, il le rajeunit de plusieurs années, de près de vingt ans, afin que son *curriculum vitæ* soit soustrait aux investigations du critique qui voudrait y chercher des traces d'autobiographie. Bref, il dépouille le plus qu'il peut de sa personnalité d'autrefois, pour n'être pas reconnu et ne point dévoiler les figures humaines qu'il met en scène.

Voilà la conclusion principale qui ressort de l'examen des textes successifs de *Germaine* et de *Ce qui ne meurt pas*. Toutes les autres conclusions qu'il est loisible d'en tirer ne sont, auprès de celle-là, que secondaires et en découlent naturellement. Que Barbey d'Aurevilly transforme son romantisme originel en une sorte de réalisme psychologique qui nous étonne au premier abord, il n'y a rien là que de très explicable. Le romantisme, n'est-ce pas l'explosion d'un individualisme longtemps contenu et qui brise enfin ses barrières? Il n'y a, pour remédier aux ravages de sa personnalité outrancière, d'autre refuge que dans une observation plus précise de la réalité qui existe en dehors de telle ou telle créature humaine et dans la subordination des éléments individuels de l'être aux caractères les plus généraux de la vie.

C'est par là que d'Aurevilly a été amené à « extérioriser » ses conceptions primitives, à en changer l'aspect trop personnel. Ainsi, notamment, il a modifié ses paysages qui n'étaient au début que de vagues états de son âme exaltée et il en a fait des paysages réels. Ainsi, il a remanié la physionomie de ses personnages qu'il avait naguère créés à son image juvénile et représentés comme des êtres ultra-exceptionnels : il les a ramenés à des proportions plus voisines de la nature humaine et leur a insufflé un peu de vie véritable; s'ils demeurent des personnages d'exception, ils appartiennent du moins à une exception vivante. Ainsi encore, le romancier de *Germaine* a mis dans sa pensée, au moment de publier *Ce qui ne meurt pas*, plus de force virile et plus de vérité; ainsi, il a mis dans son style plus de vigueur — indépendante des efforts qu'il faisait naguère pour enfler la voix et grossir ses effets de langage, — plus de précision et plus d'ampleur concentrée. Enfin, c'est ainsi qu'il a atteint le plus haut degré de l'art qui consiste à traduire sous des formes sensibles et acceptables à l'entendement humain les plus hautes fictions que l'esprit puisse imaginer.

Je ne veux point dire qu'il ait réussi à faire de *Ce qui ne meurt pas* un chef-d'œuvre, au lieu de l'œuvre mort-née qu'il nous présentait dans *Germaine*. Trop de contradictions déparent son roman, même retouché par sa main d'artiste expérimenté. C'est un mélange un peu confus de romantisme et de réalisme, de vérité générale et d'exception exagérément singulière, de beauté et de difformité. C'est un de ces êtres nés chétifs et que de bons soins font vivre longtemps, mais qui ne vivent jamais d'une vie pleine et normale. C'est un « phénomène » auquel les meilleures sollicitudes paternelles n'ont pas réussi à donner une conformation suf-

fisante, l'aspect d'un être viable. Je dirais même que c'est un « monstre » mitigé, si le mot avait gardé sa signification originelle. Si c'est un « monstre » humanisé autant que possible, c'est encore et malgré tout un *monstre*.

Il reste néanmoins que Barbey d'Aurevilly a dépensé une notable part de son talent à améliorer cette fille aînée — un peu difforme et bâtarde — des œuvres de son esprit. S'il est besoin d'une preuve de plus à l'appui des commentaires qui précèdent, je citerai les deux pages suivantes où le romancier, mieux que partout ailleurs, nous permet de juger l'évolution de ses idées et de ses procédés entre les deux dates de 1835 et de 1883.

Avez-vous quelquefois voyagé entre Caen et ce qu'on appelle le Bocage, dans ces plaines de la Normandie si belles et si tristes comme tout ce qui est beau en ce monde car il n'y a de riant que le joli. Si vous les avez traversées vers la fin de l'automne ou aux approches de l'hiver, vous avez pu juger de ce qui appartient à la nature même de cette contrée, à l'originalité grave dont elle est empreinte. Le printemps attache la même robe à tous les pays, mais l'hiver qui les en dépouille les réduit à ce qu'ils ont de caractéristique et, pour ainsi dire, de natif. Or, c'est surtout l'hiver qu'il faut voir ces plaines grasses et fertiles, nues, monotones, infinies. Alors si le temps quand vous y passâtes était brumeux et mouillant — et il l'était sans doute — connaissez-vous quelque chose de plus admirable que ces vastes espaces, entrevus dans des percées de brouillards, où rien ne s'agite et où tout est si bien cultivé pourtant que l'on dirait la terre labourée par des esprits invisibles? N'est-ce pas d'un éplorement lugubre que sont revêtus ces aspects? et pour ceux qui les hantent davantage, n'ont-ils pas une expression de transi qui prend le cœur plus fort qu'une rêverie? Que si par hazard de rares accidents varient le paysage, ils en rendent la tristesse encore plus profonde par la stérilité de leur contraste et en redoublent la monotonie par leur apparence de mobilité. C'est un semé de noires corneilles, voletantes par nuées dans un ciel gris, une terre glaise, argileuse, souvent rougeâtre, qui s'attache à vos semelles, pauvre voyageur pédestre, et vous retarde aux sentiers glissants de la route jusqu'au soir, l'heure des frissons involontaires, dans ces lieux immenses où une maison isolée ne s'aperçoit pas encore. C'est une carrière ouverte, surmontée d'une roue, souvent immobile ou criarde quand les ouvriers qui extraient de la pierre la font tourner, espèces de cavernes que ces carrières où gisent épars des blocs de pierre blanche semblables à des tombeaux renversés. C'est une vache errante qui vous regarde par une brèche, au bout d'une haie dépouillée et qu'une petite fille reviendra chercher à la nuit tombante. C'est grelottant sous le manteau rayé que les gens de ces parages appellent une *Limousine* et qui, s'agraffant au cou et s'évasant vers les pieds, leur donnent la tour-

nure de leurs ruches à miel, un oisif berger qui siffle, dans le creux d'un fossé, pendant que ses moutons y cherchent quelques brins de pâture sous la surveillance de ce chien à poils longs, pointus, et blancs, le plus intelligent des chiens, mais aussi le plus mélancolique, ou le mendiant au sarreau bleu, au chapeau rongé par les intempéries, qui s'en va plié sous sa sacoche et qui mêle en marchant le bruit de sa toux opiniâtre à celui de son bâton ferré qu'il appuie aux cailloux du chemin.

Par une matinée de novembre, où la campagne présentait l'aspect que nous avons essayé de décrire, trois personnes connues du lecteur se trouvaient réunies dans un appartement d'un des pavillons de Saint-Pavin. C'était un salon de forme ovale, un appartement de famille, de vie domestique et retirée, arrangé avec un goût de simplicité remarquable. Quoique le froid ne fût guères perceptible dans ce salon bien clos, et dont le parquet était recouvert d'un tapis dans l'épaisseur duquel on enfonçait jusqu'aux chevilles, un large feu brûlait dans la cheminée. Ce n'était point la flamme claire et gaie du bois de pommier, mais l'âcre consomption du chêne; feu sombre qui a des tisons et peu de lueur et dont le frémissement ennuyeusement incessant se mariait au clapotement de la pluie fine et pressée que le vent chassait aux vitres des fenêtres [1].

A ces paysages romantiques, à ces caractères de personnages sans réalité, à cette pensée incertaine et confuse, à ce style sans consistance, Barbey d'Aurevilly substitue en 1883 la peinture exacte d'un coin de pays délimité, d'êtres vivants et proches de nous, une pensée nette et un style ferme.

Avez-vous jamais, vous qui lisez ces pages, voyagé à travers ces marais du Cotentin qu'on a essayé de décrire, et qui sont assez vastes pour que seulement les traverser puisse vous paraître un voyage?... Si c'est vers la fin de l'automne ou en plein hiver que vous les avez parcourus, vous avez pu juger ce qui appartient à la nature de ces parages, qui coupent sur le fond si riant ailleurs de la Normandie, et à l'originalité mélancolique qui les distingue. Or, c'est surtout l'hiver qu'il faut voir ces marais, devenus des vallées d'eau infinies, désolées, monotones et que rien n'anime plus, — sinon les pauvres bateliers, qui, par tous les temps, tirent au grelin leurs bateaux à tangue le long des chemins de halage engloutis et couverts par la Douve débordée, et quelques rares et intrépides chasseurs de sarcelles et de canards sauvages, plongés dans l'eau, stoïquement, jusqu'aux reins, pour ajuster de plus près, sur le gibier qu'ils veulent abattre, les coups de leurs longues canardières. Excepté ces deux espèces de gens, il n'y a plus un être humain dans ces solitudes inondées, et s'il y a encore un être vivant, c'est parfois un héron taciturne, qui rêve, planté debout dans sa touffe

1. *Germaine*, t. II, p. 1, 2 et 3.

de joncs isolée, ou un fort poisson, qui saute lourdement par-dessus un barrage en remontant péniblement vers la mer. Les bestiaux, cette vie tachetée des marais, sont presque tous rentrés aux étables. Leurs mugissements ne traînent plus dans le silence et dans l'espace. A ces mugissements ont succédé les cris sinistres et redoublés des corbeaux croassants du fond des nuées, sans qu'on les voie, ou dans l'épaisseur des brouillards. L'eau qui sourd du sol et qui s'amoncelle traîtreusement, sans avoir l'air de bouger, n'est plus bleue et n'étincelle plus, sous un ciel opaque uniformément gris, foncé très souvent jusqu'au noir, précurseur des averses. Elle ne forme plus les mille petits lacs aux facettes mobiles dans lesquelles se mirait l'été. Elle s'est changée en nappe énorme, dont le morne aspect vous transit et vous noie l'imagination et le cœur comme le plus triste des désastres, — le désastre d'une inondation qui a consommé sur toute la surface d'un pays son ensevelissement liquide, et où il n'y a plus rien à sauver!

C'est pour ce terrible paysage d'hiver qu'ils étaient revenus d'Italie. Après un séjour de deux ans dans le pays du soleil, ils se retrouvaient dans leur pluvieux château des Saules. On était alors en décembre, et ils se tenaient, au coin du feu, dans un des pavillons qui faisait face au marais, Mme de Scudemor, Camille, et Allan de Cynthry. L'appartement autour d'eux était un salon de forme ovale, un appartement de famille, de vie domestique et recueillie, arrangé avec un grand goût de simplicité. Quoique le froid ne fût pas très sensible dans ce salon bien clos et dont le parquet était recouvert d'un tapis épais, un large feu brûlait dans la cheminée. Ce n'était pas la flamme claire et gaie du bois de pommier, mais l'âcre consomption du chêne. Feu sombre, qui a des tisons et peu de lueur, et dont le frémissement, ennuyeusement incessant, se mariait au clapotement de la pluie fine et pressée que le vent chassait aux vitres des fenêtres et qui les cinglait[1].

L'écrivain, qui a su ainsi transformer une description inerte en une peinture pleine de couleur et de vie, n'est pas seulement un grand artiste. C'est un homme dans la plus large acception du mot, — un homme qui, parti des plus lointaines et nébuleuses régions du romantisme, a fait enfin sa soumission à l'existence normale, à la réalité. Il a été vaincu par les lois inexorables de la destinée humaine; mais sa défaite a été plus glorieuse que ses triomphes d'antan. Autrefois, il conquérait des chimères; maintenant il a été conquis par la vérité, source éternelle du beau.

1. *Ce qui ne meurt pas*, éd. Lemerre, 1884, p. 217, 218 et 219; petite éd., t. II, p. 3, 4, 5, et 6.

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD.

Universitas
BIBLIOTHECA

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

S. 05

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

Jules Barbey d'Aurevilly, *sa vie et son œuvre, d'après sa correspondance inédite et autres documents nouveaux.* 2 vol. in-8, Paris H. Champion; Caen, L. Jouan.

TOME I. — **La Vie** (1902). . . . . 7 fr. 50.
TOME II. — **L'Œuvre** (1904) . . . . . 7 fr. 50.

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD.

a39003 002469319b

CE PQ 2189
.B32C433 1905
COO GRELE, EUGEN UN ROMAN DE
ACC# 1220003